

AIO

Carolina Gotti

La «città più città d'Italia»

Il primato di Milano negli scrittori italiani
dall'età napoleonica al primo fascismo





Turun yliopisto
University of Turku

ACADEMIC DISSERTATION

To be presented, with the permission of the Faculty of
Humanities of the University of Turku,
for public examination in the Auditorium of Fennicum, University of Turku,
on November 29th, at 10 o'clock noon.

Copyright © MMXIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-7409-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2014

A mia figlia Mila

«Tamquam semper victuri vivitis, numquam vobis fragilitas vestra
succurrit [...]. Omnia tamquam mortales timetis, omnia tamquam
immortales concupiscitis».

(Seneca, *De brevitate vitae*)

Indice

II *Introduzione*

Perché questa ricerca, 11 – Fonti utilizzate e metodologie applicate, 13 – La letteratura del campo, 31 – Milano, da Napoleone al fascismo, 49.

57 *Capitolo I*

La genesi del primato di Milano

1.1. L'espansione di Milano tra Napoleone e l'Unità, 57 – 1.1.1. *L'età convulsa fra Napoleone e l'Austria*, 57 – 1.1.2. *Un progetto monumentale*, 60 – 1.1.3. *Dal congresso di Vienna all'Unità*, 65 – 1.1.4. *L'economia si muove*, 68 – 1.1.5. *L'arretratezza dell'editoria italiana*, 71 – 1.1.6. *La nascita di nuovi pubblici e la stampa periodica*, 75 – 1.2. L'autocoscienza della città: le *Poesie* di Carlo Porta, 81 – 1.2.1. *Il dispotismo illuminato asburgico e l'illuminismo milanese*, 81 – 1.2.2. *Un quindicennio drammatico tra Napoleone e l'Austria*, 84 – 1.2.3. «*Toschi modi*» e «*sermon natio*», 88 – 1.2.4. *La giustizia a Milano*, 93 – 1.2.5. *L'unicità di Milano nell'Italia del primo Ottocento*, 105 – 1.3. Uno sguardo esterno: il *Journal du voyage* di Giuseppe Gioachino Belli, 125 – 1.3.1. *Il Journal di Belli e la tradizione odeporica*, 125 – 1.3.2. *Belli a Milano*, 134 – 1.3.3. *Una tavola di moderni valori borghesi*, 138 – 1.3.4. *La modernità di Milano*, 147.

155 *Capitolo II*

Il mito della capitale morale

2.1. La Milano unitaria, 155 – 2.1.1. *Un'espansione da primato*, 155 – 2.1.2. *Urbanistica*, 160 – 2.1.3. *La nascita di una*

moderna industria culturale, 163 – 2.2. La «città più città d'Italia»: la Milano di Verga, 169 – 2.2.1. *Un siciliano ambizioso a Milano*, 169 – 2.2.2. *I dintorni di Milano*, 174 – 2.2.3. *Per le vie*, 183 – 2.3. L'apologia del *Gran Milan* e i volumi per l'esposizione del 1881, 201 – 2.3.1. *La fantasmagoria della merce*, 201 – 2.3.2. *Il primato di Milano e l'esposizione del 1881*, 207 – 2.3.3. *Il contributo dell'editoria milanese*, 212 – 2.3.4. *Milano 1881*, 217 – 2.3.5. *Mediolanum*, 225 – 2.3.6. *Milano e i suoi dintorni*, 233 – 2.4. La Milano in ombra dei palombari sociali: l'antimodello tra convenzione e documento, 241 – 2.4.1. *Le classi subalterne a Milano*, 241 – 2.4.2. *Lo scapigliato Giarelli e il dissenso da Valera*, 252 – 2.4.3. *L'anarchico Valera*, 255 – 2.4.4. *Il ventre di Milano*, 266 – 2.5. Solitudine e nostalgia nella nuova metropoli di Emilio De Marchi, 270 – 2.5.1. *Demetrio vs Cesarino*, 270 – 2.5.2. *Monssù Travet a Milano*, 280 – 2.5.3. *Milanin Milanon*, 289.

297 Capitolo III *Il tramonto di un primato*

3.1. La Milano del primo Novecento, 297 – 3.1.1. *La città che sale*, 297 – 3.1.2. *Una logica monocentrica*, 302 – 3.1.3. *Industria editoriale e giornali*, 305 – 3.2. La fine del mito di Milano nel grottesco di Delio Tessa, 310 – 3.2.1. *L'impossibilità di essere Carlo Porta*, 310 – 3.2.2. *La città e la guerra*, 322 – 3.2.3. *La marginalità contro il regime*, 326 – 3.2.4. *Uno struzzo a Porta Volta*, 331.

339 Conclusioni

Verso il Novecento, 339 – *Milano oggi*, 339 – *Laborioso attivismo e fervida moralità*, 342 – *La città novecentesca*, 348.

351 Ringraziamenti

353 Abstract

367 *Fonti e riferimenti bibliografici*

Introduzione

Perché questa ricerca

Questa ricerca si propone di ricostruire il primato di Milano nel corso del XIX secolo, quando, sullo sfondo della nuova nazione, la città registrò il suo più vigoroso impegno di autoaffermazione, culminante nel mito della capitale morale¹. Va subito notato che si tratta di un mito tipicamente nazionale, che, a dispetto della sua vitalità culturale, segna un'involuzione provinciale rispetto all'altra stagione, che è a tutti gli effetti la sola in cui, senza alcuna necessità di rivendicarlo, il centro lombardo abbia ottenuto un effettivo primato, a livello, non nazionale, ma internazionale: l'età compresa tra Illuminismo e Romanticismo. Mentre infatti negli anni dell'Ottocento inoltrato le rivendicazioni ambrosiane si rivelano un fenomeno tutto endoitaliano, la Milano di Beccaria e del «Caffè», di Manzoni e del «Conciliatore» era una capitale davvero europea, al centro del dibattito internazionale. Ciò non toglie che le

1. Nella formula «capitale morale», l'aggettivo «morale» viene invece utilizzato per indicare, seguendo il dizionario del Battaglia (1904-1971: X, 870), «una condizione, una situazione di merito, prestigio, dignità, eccellenza a cui non corrisponda un riconoscimento effettivo, una sanzione formale». Il Battaglia cita due esempi: il primo è *autorità morale*, mentre il secondo è proprio *capitale morale*. Nel lemma viene spiegato: «città di grande importanza e prestigio a cui viene diffusamente riconosciuta la dignità di capitale ideale dello Stato (spesso in contrapposizione alla capitale legale: ed è il caso, in Italia, di Milano nei confronti di Roma)».

rivendicazioni dei milanesi abbiano rappresentato uno dei capitoli più interessanti della storia dell'Italia postunitaria, destinato a culminare in un evento altrettanto caratteristico della cultura positivista e borghese: l'esposizione nazionale del 1881. Né si può sottovalutare il fatto che ancora una volta le istanze di modernizzazione del paese siano transitate attraverso Milano, dove, a fronte di un'Italia ancora drammaticamente arretrata e assai ben descritta dal Verismo meridionale, prende forma la prima industria italiana, compresa quella culturale.

Il percorso documentato dalla presente ricerca prende le mosse dall'inizio dell'Ottocento e si sviluppa per circa un secolo, fino al primo fascismo. Si parte dalla stagione romantica, sullo sfondo della prestigiosa Milano napoleonica, che costituisce la preistoria dell'affermarsi del primato cittadino. Si affronta quindi la fervida età in cui, pur aspramente contestato dai cosiddetti «palombari sociali», si consolida il mito della capitale morale, che vede classe dirigente e intellettuali mobilitati nella costruzione di una strategia del consenso. Il punto d'arrivo è la città di Tessa, ormai in ostaggio di quella che il poeta milanese definisce sarcasticamente la «primavera noeuva» fascista (Tessa 1985). Con lui il primato di Milano tramonta definitivamente.

Dal mio lavoro è emerso che il mito della capitale morale ha la sua premessa nell'imponente accelerazione economica e culturale che la città vive tra Sette e Ottocento e che costituirà il fondamento ideale dell'orgoglio ambrosiano. Riconosciuto nell'intera penisola, il primato milanese diventerà una vera e propria *revanche* contro l'emarginazione politica della città disposta dalla politica centralistica romana. E si esaurirà piuttosto rapidamente con il tramonto della borghesia liberale che lo aveva promosso.

Il nucleo centrale della mia ricerca, costituito dai testi apologetici pubblicati in occasione del 1881 e dal contro-canto dei palombari sociali, ha potuto contare sul fondamentale lavoro di Giovanna Rosa (1982), sulle cui tracce mi sono mossa. Mia è invece la proposta di collocare apologeti e palombari al culmine di un ideale percorso, che documenta la genesi e poi la crisi di una delle più rilevanti rivendicazioni ideologiche della borghesia post-unitaria.

Il tema centrale, sviluppato in una serie di *topoi* che si rilanciano da un autore all'altro, è stato ovviamente la modernità di Milano e la sua eccezionalità sullo sfondo di un paese ancora in larga maggioranza consegnato alla tradizione contadina. A tale proposito, invece di sviluppare l'analisi raggruppando la materia per temi, ho preferito seguire un percorso di tipo cronologico, che procedesse per autori e opere, in modo da verificare come il mito di Milano sia stato di volta in volta elaborato.

Fonti utilizzate e metodologie applicate

Un viaggio secolare

Questo lavoro si avvale in gran parte di documenti letterari, ma il suo obiettivo non è la letteratura, bensì la storia della cultura. Per questa ragione le fonti cui ho attinto sono molto diverse fra loro e non si limitano ai testi strettamente letterari, né a quelli degli autori più canonici. Può così accadere che venga accordata maggiore importanza a contributi giornalistici o a testimonianze di autori minori, piuttosto che alle citazioni di Milano che, da Foscolo a Leo-

pardi a Manzoni², non mancano certo nei classici italiani. La scelta delle opere di scrittori e giornalisti da cui sono partita è solo una fra quelle possibili. Ho lavorato su campioni, prestando attenzione a quanto essi risultassero significativi rispetto alla confezione del mito ambrosiano. Ho seguito un percorso angolato sulle rappresentazioni e sulle autorappresentazioni degli scrittori italiani e milanesi prescelti, percorso che dunque esclude le apparizioni di Milano negli autori e nei viaggiatori stranieri dell'Ottocento³.

2. Di Foscolo sono importanti le pagine dedicate a Milano nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Celebre l'incontro ai «boschetti» con il vecchio Parini. Di Leopardi esemplare quanto scrive il 31 luglio 1825 nella lettera al fratello Carlo: «Milano è uno *specimen* di Parigi ed entrando qui si respira un'aria della quale non si può avere idea senza esservi stato». Affermazione poi rapidamente smentita nei giorni successivi. L'8 agosto scrive a Pietro Brighenti: «Qui mi trovo malissimo e di pessima voglia». Il 20 agosto a Carlo Antici: «Io vivo qui poco volentieri e per lo più in casa, perché Milano è veramente insociale». Il 7 settembre di nuovo al fratello Carlo: «Quel che ti scrissi di Milano [che fosse "uno specimen di Parigi"], fu una mia osservazione precipitata». Quanto a Manzoni, gran parte dei *Promessi sposi* è ambientata a Milano, ma, come sappiamo, nella città spagnolesca del XVII secolo.

3. Ricchissime sono le testimonianze su Milano che ci vengono dai viaggiatori stranieri, ma che non saranno prese in considerazione in questa ricerca, impegnata a ricostruire un mito endoitaliano. Il caso più celebre è forse quello di Stendhal, che in città trascorse gli anni migliori della sua vita e che voleva perfino essere sepolto con la qualifica «milanais». Celebri le sue parole: «Quand je suis avec les Milanais, et que je parle milanais, j'oublie que les hommes sont méchants, et toute la partie méchante de mon ame s'endort à l'instant» («Quando sono con i milanesi, e parlo milanese, dimentico che gli uomini sono malvagi, e tutta la parte malvagia del mio animo subito si assopisce». Stendhal 1826: 185). Ma non si può dimenticare Mark Twain, incantato dalla calma dei milanesi, a fronte della frenesia degli americani: «Just in this one matter lies the main charm of life in Europe — comfort. In America, we hurry — which is well; but when the day's work is done, we go on thinking of losses and gains, we plan for the morrow, we even carry our business cares to bed with us, and toss and worry over them when we ought to be restoring our racked bodies and brains with sleep. [...] I do envy these Europeans the comfort they take. When the work of the day is done,

Ho iniziato il mio percorso con due fra i più importanti autori della tradizione letteraria italiana: Porta e Belli. L'uno il massimo esponente della tradizione dialettale milanese, l'altro il vertice di quella romanesca. Peraltro si ricorderà come i testi dialettali di Porta abbiano avuto un ruolo decisivo nella maturazione della vocazione romanesca di Belli (De Nardis 1976 e Gibellini 2009). Tuttavia, mentre ho cercato di ricostruire l'immagine portiana di Milano attraverso le poesie dialettali (Porta 2000), che costituiscono i suoi capolavori, per quella di Belli non ho potuto che avvalermi di un testo certamente minore rispetto al corpus poetico romanesco, quale il *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829* (Belli 2006).

Il primo autore preso in esame per il periodo in cui la città si fa aperta banditrice del proprio primato è Giovanni

they forget it. [...] They are always quiet, always orderly, always cheerful, comfortable, and appreciative of life and its manifold blessings. One never sees a drunken man among them. The change that has come over our little party is surprising. Day by day we lose some of our restlessness and absorb some of the spirit of quietude and ease that is in the tranquil atmosphere about us and in the demeanor of the people. We grow wise apace. We begin to comprehend what life is for» («La tranquillità: è appunto in questo che riposa la principale attrattiva della vita in Europa. In America, corriamo: e va bene. Ma quando la giornata di lavoro è terminata, continuiamo a pensare a guadagni e perdite, pianifichiamo l'indomani, addirittura ci portiamo a letto le questioni legate agli affari, e ci agitiamo e preoccupiamo per esse invece di ristorare col sonno i nostri corpi straziati e i cervelli. [...] Invidio a questi europei la tranquillità che si concedono. Quando il lavoro della giornata è terminato, lo scordano. [...] Sono sempre calmi, sempre in ordine, sempre cordiali, pacifici, e in grado di apprezzare i molteplici doni della vita. Tra loro non si vede mai un ubriaco. Il cambiamento che hanno operato sulla nostra comitiva è sorprendente. Giorno dopo giorno perdiamo un po' della nostra frenesia e lo spirito assorbe un po' della flemma e della serenità che sta nella quieta atmosfera intorno a noi e nel comportamento della gente. In breve diventiamo saggi. Iniziamo a comprendere lo scopo della vita». Twain 1869: 186-87).

Verga. Dal punto di vista delle fonti testuali il siciliano è entrato a duplice titolo in questa ricerca. Infatti *Per le vie* (Verga 2003) è una raccolta del 1883 interamente dedicata a luoghi e personaggi milanesi, che il grande verista aggiunge alle pagine scritte per l'esposizione nazionale del 1881, anno decisivo anche per l'opera verghiana, in quanto proprio nel 1881 a Milano vedono la luce *I Malavoglia*.

I manifesti del primato milanese sono costituiti dalle tre miscellanee promosse in occasione dell'esposizione del 1881: *Milano 1881* (AA.Vv. 1881a), pubblicato da Ottino; *Mediolanum* (AA.Vv. 1881b), quattro tomi editi da Vallardi; *Milano e i suoi dintorni* (AA.Vv. 1881c), edito da Civelli. Si tratta di una vera e propria vetrina nella quale Milano si mette in mostra davanti ai visitatori della mostra, rivendicando le conquiste e i valori della propria operosità. Questi volumi miscelanei presentano testi appartenenti a tipologie molto diverse e solo in alcuni casi si devono alla penna di letterati o di giornalisti. Questa trasversalità del ritratto della città è un dato già in sé significativo, in quanto mostra la plenarietà della convergenza della classe dirigente intorno al mito milanese.

All'opposto si collocano le opere dei cosiddetti «palombari sociali», che, nonostante in qualche caso abbiano preceduto i testi apologetici del 1881, a posteriori ci appaiono come dei veri e propri antimodelli rispetto ai valori di quell'agiografia. Siamo in presenza di autori e di libri che poco hanno in comune fra loro, di là dall'impegno a denunciare quanto non è illuminato dallo sfavillio dell'esposizione nazionale. La mia attenzione si è appuntata su *Milano in ombra. Abissi plebei* di Ludovico Corio (1885), su *Scene contemporanee della Milano sotterra* di Francesco Giarelli (1878) e su *Milano sconosciuta* di Paolo Valera (1879), più volte ristampata e arricchita dall'autore.

L'importanza di De Marchi è legata al fatto che con lui per la prima volta Milano entra nelle pagine di un grande romanzo, *Demetrio Pianelli* (De Marchi 2000), segnando l'ingresso della città moderna nella letteratura italiana. Che protagonista di questa acquisizione sia la metropoli lombarda, contribuisce a rafforzare una volta di più l'oggettiva importanza di Milano nell'immaginario dell'Italia ottocentesca. In parte diverso il ritratto della città fornito nell'altro testo demarchiano che ho preso in esame, *Milanin Milanon* (De Marchi 1902), tutto giocato sul contrasto tra antico e nuovo, reso più stridente dalla rapidità dei processi di modernizzazione.

A chiudere il percorso di questa ricerca è Delio Tessa, con il quale a mio avviso il mito milanese giunge al tramonto. Tessa depone un testimone raccolto un secolo prima dal suo più illustre predecessore: Carlo Porta. Nella poesia tessiana Milano si rivela un luogo di sofferenza e di disperazione, popolato di vecchi e di devianti, in contrapposizione al nuovo mito nazionale che si stava affermando: quello della giovinezza fascista. Ho privilegiato i testi delle due raccolte tessiane, *L'è el di di Mort, aлегher!* e *De là del mur* (Tessa 1985), rispetto alle prose di *Ore di città* (Tessa 1988), che risultano complessivamente più nostalgiche ed evocative di una Milano minore, riconducibile per certi tratti al *Milanin* di De Marchi.

Il mito si evolve

Qualche ulteriore spiegazione merita anche la già segnalata eterogeneità dei campioni testuali prescelti. Si sarebbero infatti potuti isolare documenti appartenenti a uno stesso genere letterario. E così avrei potuto esaminare testi esclusivamente letterari, oppure articoli giornalistici, ovvero

documenti odeporeici. Ho potuto invece rendermi conto nel corso dello svolgimento della ricerca che era proprio l'estrema varietà delle pagine prescelte a costituire uno dei motivi di interesse del repertorio. I campioni da me presi in esame confermano infatti che la caratterizzazione positiva di Milano non riguardava soltanto taluni ambienti testuali, ma costituiva una ricorrente realtà trasversale rintracciabile in una tipologia di testi molto ampia. I documenti analizzati spaziano infatti dalle poesie al *Journal* di viaggio, dai romanzi ai racconti, dagli articoli giornalistici alle pubblicazioni agiografiche, dai testi di denuncia sociale alle opere di vagheggiamento della città primo-ottocentesca. Poeti, romanzieri, narratori, saggisti, giornalisti si sono mobilitati per comporre un ritratto, che fra l'altro costituisce il più cospicuo risultato dell'immaginario della modernità urbana nell'Italia del XIX secolo (Brevini 2009).

Un altro problema che mi sono posta è stata la distribuzione cronologica e geografica dei testi. Mi sono infatti domandata se pagine contenenti la caratterizzazione positiva della città o addirittura inneggianti ai suoi valori appartenessero a un periodo del secolo o a un'area geografica specifica della penisola. Come si vedrà, invece, le variabili del tempo e dello spazio non risultano particolarmente significative, in quanto l'apologia di Milano attraversa l'intero secolo ed è documentabile nella produzione di autori provenienti da tutta Italia. Si tratta di due dettagli molto significativi, poiché testimoniano, da una parte che il primato di Milano viene componendosi già all'inizio del secolo, quale esito delle grandi stagioni del riformismo asburgico e dell'illuminismo milanese. Dall'altra non meno importante per ricostruire la cultura dell'Ottocento italiano è la verifica che quello di Milano non rappresenta un

mito strettamente municipalistico, rivendicato dalle classi dirigenti locali, ma è riconosciuto dalla maggior parte del paese, come prova la provenienza geografica degli autori presi in considerazione. Ecco cosa scrive il piemontese Michele Lessona nel suo fortunatissimo *Volere è potere*:

Milano, esempio imitabile, e non abbastanza imitato in Italia, è città che basta a sè stessa. Popolata di chiarissimi ingegni, ricca di cittadini operosi e fortemente volitivi, educati a vita larga ed attiva più che non sia quella di altre molte città italiane, Milano è sempre iniziatrice di ogni nobile e grande impresa, porge alimento agli studii, esplica le forze della sua industria, sviluppa lo spirito di associazione, allarga e sgombra di ogni ostacolo il campo d'azione della scienza, della letteratura e dell'arte, sa essere a tempo generosa e previdente, sa pensare all'oggi e preparare il domani, e a forti opere si accinge per virtù propria, per proprio impulso, senza mendicare dal governo, o pretendere dalla nazione né aiuto, né incoraggiamento, né danaro (Lessona 1869: 338)

Analogamente elogiative le parole di Berardo Costantini, presidente della Congregazione di carità di Teramo, scritte al sindaco Belinzaghi in occasione del Congresso Internazionale di Beneficenza:

È la città che meglio che qualunque altra possiede le qualità necessarie ad essere la capitale del Regno. Questa sentenza è passata in giudicato, è divenuta inappellabile. E capitale vuol dire la città in cui più di tutte le altre si pensa, si parla, si studia, si scrive, si stampa; quella in cui meglio che in tutte le altre si manifesta e si applica l'umano pensiero, quella in cui i pensamenti di tutta la Nazione convergono e si incentrano». (AA.Vv. 1881b: I, 369).

Perfino un meridionalista come Napoleone Colajanni, citato da Giovanna Rosa (2001: 240), ancora nel 1898 non

aveva difficoltà a riconoscere il primato di Milano: «Mentirei a me stesso se non riconoscessi che Milano merita sul serio la fama buona di cui gode e il titolo di capitale morale» (Colajanni 1951: 148).

All'inizio del Novecento lo stesso d'Annunzio riconoscerà l'attivismo di Milano, celebrando «il tumulto della Città egemone che con tutte le forze dei voleri e degli ingegni era intenta alla gara dell'opere come la terra alla generazione delle foglie» (D'Annunzio 2005: 1635).

Chi segua l'immagine di Milano attraverso i secoli, si rende conto che fino alla fine del Settecento un vero e proprio blasone comico stigmatizzava la voracità dei milanesi, definiti «lupi lombardi», «buseconi» (divoratori di trippa), ecc. (Novelli 2013: 33 e segg.). Questo carattere, tipicamente *ancien régime*, entra in crisi di conserva con l'affermazione dei valori della borghesia, anche se compare ancora negli scritti dell'81 ormai come una bonaria stilizzazione del carattere ambrosiano. La nuova classe ribadisce invece la propria operosa morigeratezza, guardando all'antico stereotipo con benevola compiacenza. Si può dire che la transizione avvenga a Milano tra Parini e Porta, quando la città diventa il paradigma di un moderno e civile attivismo, praticamente senza riscontro nel resto del paese. Questo mito alimentare, che Milano potrebbe ben più fecondamente riaggiornare alla luce dei valori dell'Expo 2015, resta al momento consegnato alla squalifica di una casta politica, tristemente nota per ben altre abbuffate, o, alla milanese, «pacciade».

Tuttavia, per quanto sia attestabile assai precocemente e sia destinato a durare per tutto il secolo, sarebbe un errore ritenere che anche il mito borghese del primato di Milano non conosca un'evoluzione nel tempo. Infatti nella seconda metà dell'Ottocento tale mito va ben oltre un pacifico

riconoscimento di preminenza economica e culturale. Assume infatti forme scopertamente apologetiche e diventa per le classi dirigenti milanesi lo strumento di una risentita rivendicazione di un ruolo ben altrimenti egemone rispetto a quello che la politica centralistica romana fosse disposta a riconoscerle. Ha notato ancora Mauro Novelli nel suo recentissimo *Divora il tuo cuore, Milano*:

In opposizione allo stereotipo del *dolce far niente*, il mito ambrosiano proiettava nell'arena italiana un municipalismo nient'affatto retrogrado e conservatore, connotato anzi da una spiccata attitudine all'innovazione, esercitata con spirito pragmatico, nella volontà di restare collegati alle correnti di progresso che attraversavano l'Europa (Novelli 2013: 202).

Le tre opere dell'81 non sono dunque semplici monografie sulla città. Sono anche gli strumenti di una battaglia attraverso la quale la borghesia milanese esplicita la propria orgogliosa *revanche*. In tal senso deve essere riconosciuta l'importanza del ruolo svolto da Carlo Cattaneo, che intorno alla metà del secolo rilancia il mito dell'operosità borghese, recuperandolo dalla Milano del primo Ottocento e offrendolo all'elaborazione dell'ingegneria ideologica della capitale morale.

Il contributo dell'imagologia

Questo lavoro sull'immagine di Milano nell'Ottocento ripropone una questione fondamentale di tutti gli approcci critici che sulla letteratura hanno rivolto uno sguardo di tipo geografico⁴: il rapporto tra la realtà e la finzione, tra ciò

4. Nell'analisi dei fenomeni letterari l'approccio storico è risultato largamente prevalente su quello geografico. Si può dire che l'Ottocento vede

di cui si parla e come se ne parla, tra il referente e il testo. La metodologia che più si è esercitata nell'indagine sullo spazio è la geocritica, una corrente che è stata teorizzata e praticata dal comparatista francese Bertrand Westphal (2008). Si noti a tale proposito che i più fervidi laboratori di ricerche applicate allo spazio sono sorti nell'ambito degli studi di comparatistica, come dimostra anche il caso dell'imagologia. Quest'ultima scuola registra molti punti di convergenza con la geocritica, in quanto ci aiuta a capire come i referenti spaziali siano fortemente intrecciati con i *realemi*, cioè con i dati di realtà quali sono rappresentati nel testo. Infatti i referenti spaziali non sono sganciati dalle loro rappresentazioni e il rapporto tra gli uni e le altre non è a senso unico, cioè non sono solo i referenti a determinare le rappresentazioni. Al contrario le rappresentazioni influiscono a loro volta sui referenti. In tal modo esse partecipano quanto i referenti alla fondazione di uno spazio, lo definiscono e lo arricchiscono, modificando la significazione del luogo. Tipico proprio il caso di Milano, dove il dinamismo economico ha dato origine al mito del primato ambrosiano, ma dove il primato ambrosiano ha ulteriormente rafforzato quel dinamismo economico. Insomma Milano è stata capitale morale quanto più si è proclamata capitale morale.

Per molti aspetti questa ricerca si colloca nel campo di

imporsi quel tipico modello narrativo e teleologico che è la storia della letteratura, nella tradizione italiana esemplarmente testimoniata dalla *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis. Sostanzialmente novecentesca è invece l'irruzione della variabile geografica. Celebre è il volume di Carlo Dionisotti, risalente al 1967, *Geografia e storia della letteratura italiana* (Dionisotti 1980). Più recentemente alla forma dell'atlante si è ispirato Franco Moretti per l'*Atlante del romanzo europeo. 1800–1900*, Einaudi, Torino 1997. Sul tema cfr. Lando (a cura di) 1993.

studi che negli ultimi decenni sono stati raggruppati sotto l'etichetta di *imagologia*, anche se, come si vedrà, questa non è una tipica indagine imagologica. L'imagologia⁵ è nata originariamente come uno degli ambiti di indagine della comparatistica letteraria, soprattutto di scuola francese. Fondamentale in tal senso *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800–1940* di Jean-Marie Carré (1947), cui sarebbero seguite le pagine dedicate all'argomento da Marius-François Guyard (1951) in *La littérature comparée* e quelle del comparatista e ispanista Daniel-Henri Pageaux (1994) in *La littérature générale et comparée*. In area germanica va invece ricordata la cosiddetta Scuola di Aquisgrana, riunitasi intorno a Hugo Dyerinck, di cui si veda almeno *Komparatistik: eine Einführung* (1981).

Come è noto, le ricerche di taglio tematico sono esposte al rischio che ci si accosti al testo letterario per rintracciarvi il ricorrere di elementi che si limitano ai suoi contenuti come faceva la vecchia *Stoffgeschichte*, cioè lo studio positivista dei temi letterari. Il problema più grave di questo approccio al letterario di matrice positivista è costituito dalla sostanziale indifferenza alla dimensione estetica. Si parla di contenuti, ma non di valori e, invece di essere accostato in quanto *unicum* nella sua originalità, il testo viene appiattito come un documento. Non è un caso che i detrattori più severi di tale orientamento siano stati Leo Spitzer e la critica stilistica e, nella cultura italiana, Benedetto Croce e la scuola idealistica, entrambi impegnati nella valorizzazione dell'individualità irripetibile di ogni opera letteraria. Altrettanto poco favorevoli si sarebbero dimostrati nei decenni successivi sia il marxismo, prevalen-

5. La più ampia rassegna sulle scuole imagologiche contemporanee si trova in Moll 1999.

temente attento ai valori ideologici, sia lo strutturalismo, che avrebbe puntato invece sui dati formali del testo.

Emblematica delle riserve verso la critica tematica la presa di posizione del maggiore rappresentante del *New Criticism*, René Wellek, che in una conferenza divenuta famosa, tenuta nel 1958 a Chapel Hill e intitolata *The Crisis of Comparative Literature*, espelleva decisamente dai confini dell'indagine critica gli argomenti giudicati extra-letterari. Per lui l'imgologia era «una specie di tematologia, un tipo di ricerca consacrata a finalità sociologiche, politiche ecc.».

Una ripresa di interesse verso la lettura tematica delle opere letterarie si è registrata negli scorsi decenni in opposizione al formalismo degli strutturalisti (Sollors 1994 e Bremond 2003). È stata ulteriormente sostenuta dai *cultural studies*, che hanno rimesso in circolo l'antropologia, aprendo la strada agli studi sul costume, sulla mentalità, sull'immaginario con un'innovativa impostazione transculturale.

Il dibattito è letteralmente esploso alla fine degli anni Settanta a partire dal volume *Writing Culture* (Clifford e Marcus (a cura di) 1998). Sono stati autori come Clifford, Crapanzano, Fisher, Marcus, Pratt a porre in luce come gli antropologi occidentali avessero sovrapposto alle culture dei paesi lontani gli apparati ideologici delle loro culture di provenienza, tanto che ci fu chi parlò dell'antropologia come di una diversa forma di colonizzazione (Said 1991 e 1998). Le applicazioni più interessanti dei *cultural studies* nella prospettiva di questo lavoro sul primato di Milano riguardano l'utilizzo nelle ricerche sociali e culturali del cosiddetto metodo etnografico, che ha permesso di ricostruire l'immagine di un qualsiasi dato all'interno dei testi di un autore, di un'epoca o di un'intera civiltà.

Oggi ci è finalmente chiaro il carattere profondamente

storico e culturale di ogni aspetto della civiltà: dalle pratiche sociali ai valori e ai significati, dai simboli agli approcci mentali. Nel nostro caso la prospettiva imagologica ha permesso di porre in luce la complessità degli elementi che convergono nella formazione delle rappresentazioni che un gruppo sociale, una classe, un intero paese procurano di una determinata realtà. L'osservatorio della letteratura prescelto per questa ricerca corrisponde solo a una delimitazione del campo di studio, ma è evidente che proprio sulle fonti che ho preso in esame, peraltro segnate da tassi variabili di letterarietà, converge tutta la complessità dei riferimenti culturali, sociali, politici, ideologici di un'età.

Una ricerca come la mia risulta al riparo dalle obiezioni rivolte alla critica tematica, in quanto l'obiettivo che si propone di raggiungere non è di tipo letterario, ma culturale. Non si mira tanto a tratteggiare la qualità di una pagina d'autore, a leggere intensivamente la sua opera o a interpretare la sua poetica, quanto piuttosto a ricostruire un capitolo di storia della cultura. Anche i documenti letterari sono stati usati esclusivamente in quanto fonti o pezze d'appoggio. Insomma si tratta di un approccio, non egocentrato, bensì geocentrato. Al centro dell'analisi c'è il luogo e le prismatiche rappresentazioni che ne sono state fornite (Westphal 2007: 157–66).

Entrando più nel merito, nel caso dell'immagine di Milano nel corso del XIX secolo in gioco non c'è tanto la rappresentazione dell'Altro, di ciò che non appartiene alla nostra quotidianità, secondo i canoni più consueti del discorso imagologico. C'è invece l'autorappresentazione che le classi dirigenti milanesi forniscono di se stesse, costruendo quasi i tratti di uno *Stadtgeist* ambrosiano, nell'ambito di una battaglia ideologica combattuta sul terreno della nuova Italia. Come per ogni identità, siamo in presenza

di un'idea che, per quanto voglia proporsi con tratti di tipo sostanzialistico, è invece il risultato di un'elaborazione ideologica e politica, che risulta riconoscibile solo in una prospettiva costruttivistica. Comunque solo in pochi casi la rappresentazione è opera di osservatori esterni. Per usare le espressioni della geografia umanistica, a prevalere sono le visioni degli *insider* rispetto a quelle degli *outsider*. Non siamo in presenza di un'imagologia passiva subita da una comunità ad opera di un'altra, ma al contrario di un'imagologia attiva, consapevolmente gestita da un centro di potere economico e culturale, deciso a controllare e pilotare la propria identità sul piano nazionale. Insomma, affrontando il primato di Milano, mi sono confrontata con un autostereotipo e non con un eterostereotipo. Ciò vale soprattutto per i testi dell'esposizione del 1881, mentre nelle pagine di Belli e poi di Verga agiscono i consueti meccanismi della raffigurazione dell'alterità, che sono al centro della più tradizionale riflessione imagologica. Quanto ai quadri milanesi procurati da Porta e, un secolo dopo, da Tessa, suo ideale successore, ci troviamo in presenza di rappresentazioni della città prive di intenti agiografici e celebrativi, per quanto sentimentalmente partecipi. Si tratta di discorsi «interni» alla città, preziosi per la possibilità di gettare uno sguardo sulle reali condizioni del luogo, nelle fasi che rispettivamente precedono e seguono la stagione in cui prenderà corpo e si affermerà il mito della capitale morale. Con Porta Milano declina già la propria inusuale modernità, con Tessa celebra invece le grottesche esequie di quello stesso mito, travolto prima dalla guerra, poi dal fascismo, che segnano anche il tramonto della cultura liberale e borghese che quel mito aveva confezionato.

Naturalmente anche nel caso di Milano, per riferirsi alle categorie utilizzate da Guyard recuperando indicazioni di

Jean-Marie Carré, vale l'oscillazione tra *images* e *mirages*, tra le immagini coerenti con i dati di fatto e i miraggi, le distorsioni, le proiezioni. Tale distinzione, ormai classica negli studi imagologici, si rivela in realtà scarsamente utile per questa ricerca, in quanto, si tratti di «immagini» o di «miraggi», poco importa. In entrambi i casi infatti ci troviamo di fronte ai prodotti ideologici in senso forte, costruzioni, documenti di una precisa visione del mondo, che interessa in quanto tale, nella sua capacità di generare rappresentazioni. Come si vedrà, le caratteristiche «reali» conterranno meno dell'immagine che le classi dirigenti milanesi si erano create e con cui ambivano a presentarsi al resto della nazione. Anzi va riconosciuto che spesso tale rappresentazione elabora liberamente i dati della realtà, interpretandoli all'interno di una prospettiva fortemente angolata. Quello che l'imagologia può aiutarci a intendere con più chiarezza è proprio il valore ideologico, economico e politico delle pagine che ci hanno consegnato la candidatura di Milano a capitale morale, mostrandoci le tavole di valori che gli autori presi in considerazione condividevano con il loro ambiente sociale e culturale.

Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura

Il costituirsi del mito della capitale morale offre una *case history* particolarmente feconda per lo studio delle dinamiche del consenso costruito dagli intellettuali. Il riferimento inevitabile in tal senso sono le pagine dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci (Gramsci 1975) dedicate agli intellettuali e all'organizzazione della cultura⁶. Il pensatore

6. I *Quaderni del carcere* vennero originariamente pubblicati nel dopoguerra secondo un'organizzazione di tipo tematico. A sottolineare l'impor-

italiano lavorò proprio sull'Italia postunitaria, ricostruendo le modalità attraverso cui gli uomini di cultura organizzarono e gestirono il consenso politico e sociale. Ha scritto giustamente Alberto Asor Rosa (1985: 674): «La parte più originale ed autentica della riflessione gramsciana non riguarda però i problemi della letteratura e della metodologia critico-letteraria, ma quelli della formazione e dell'organizzazione degli intellettuali».

Nella lettera alla cognata del 19 marzo 1927, formulando per la prima volta il progetto di quello che saranno i *Quaderni*, Gramsci pone al primo posto fra i quattro soggetti al centro dei suoi interessi proprio il tema degli intellettuali:

Ho pensato a quattro soggetti finora, [...] e cioè: 1° una ricerca sulla formazione dello spirito pubblico in Italia nel secolo scorso; in altre parole, una ricerca sugli intellettuali italiani, le loro origini, i loro raggruppamenti secondo le correnti della cultura, i loro diveri modi di pensare ecc. ecc. (Gramsci 1965: 58).

Gramsci analizza con estrema attenzione il ruolo svolto dagli intellettuali all'interno della moderna società civile, raccomandando di non stabilire alcun rapporto meccanico e deterministico fra lavoro culturale e obiettivi ideologici. Si può dire che il pensatore marxista inauguri una nuova sociologia del lavoro intellettuale, incaricata di studiare le

tanza dell'argomento degli intellettuali, il terzo volume delle *Lettere* era appunto intitolato *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Gramsci 1949). Questa struttura è stata completamente ribaltata da Valentino Gerratana nell'edizione critica cronologicamente ordinata del 1975, che riunisce le considerazioni di Gramsci sull'argomento in una sezione di appunti risalente al 1932: *Appunti e note sparse per un gruppo di saggi sulla storia degli intellettuali*.

tensioni e le lotte ideologiche che si svolgono all'interno di un'epoca storica. Scrive Gramsci (1975: 1513):

Ogni gruppo sociale nascendo sul terreno originario di una funzione essenziale nel mondo della produzione economica, si crea insieme, organicamente, uno o più ceti di intellettuali che gli danno omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico ma anche in quello sociale e politico.

Nell'analisi dei documenti legati al mito ambrosiano ho potuto anche avvalermi delle indicazioni metodologiche per lo studio di quella vasta produzione editoriale, che non rientra strettamente nei confini canonici della letteratura, fornite da Vittorio Spinazzola e dalla scuola milanese attraverso le annate delle riviste «Tirature» e «Pubblico»⁷. A Spinazzola va riconosciuto il merito di avere richiamato l'attenzione sui prodotti culturali meno canonici o subalterni, che si collocano tra cultura popolare e *Trivialliteratur*. Superando ogni residua ipoteca crociana e sottraendosi dunque al dilemma di poesia e non-poesia, Spinazzola ha sdoganato all'interno della Repubblica letteraria la produzione di consumo, le riviste, la letteratura di genere, cioè tutti quei prodotti culturali che erano tradizionalmente esclusi dall'analisi critica. Consapevole del fatto che sono proprio quei prodotti degradati a contribuire alla formazione della coscienza e del gusto collettivi, Spinazzola e

7. La rivista «Tirature» si pubblica dal 1979 ed è stata ideata e curata da Vittorio Spinazzola. Con cadenza annuale analizza i rapporti tra il mondo della letteratura e quello dell'editoria, aprendosi a tutti gli aspetti della produzione libraria e multimediale. L'indice della rivista si può consultare sul sito della Fondazione Mondadori: <http://fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/33#1979>. La rivista «Pubblico» è stata pubblicata per oltre un decennio a partire dal 1977, prima dal Saggiatore, poi da Milano Libri Edizioni.

i suoi allievi hanno condotto un sistematico *scanning* degli scenari culturali dell'Italia unita, prestando particolare attenzione all'editoria, al giornalismo e alla scuola.

La lezione più importante di Spinazzola, che si muove nel solco del funzionalismo gramsciano⁸, oltre a mettere a frutto suggestioni molto varie che spaziano da Auerbach a Jaus e Iser, riguarda la rivalutazione della categoria di pubblico. Spinazzola ritiene che i prodotti letterari possano essere adeguatamente intesi solo collocandosi dalla parte del lettore, in modo da capire quali bisogni soddisfino. Il pubblico assume così un rilievo, che è del tutto immaginabile in una critica troppo condizionata dal tema del valore e che invece mostra tutta la sua fecondità ermeneutica quando si tratta di interpretare testi elaborati in vista di un preciso obiettivo culturale e ideologico.

L'*intelligencija* milanese mobilitata per la promozione dell'immagine della città rappresenta in tal senso uno degli esempi più significativi. Con un impegno che non ha riscontro in alcuna altra area della penisola, a Milano la classe dirigente chiama a raccolta i più prestigiosi intellettuali e le grandi firme dei giornali. Rifiutando vecchie discriminazioni, che risultano ormai anacronistiche nel modernissimo centro ambrosiano, sulle pagine dei volumi agiografici figurano gli uni accanto agli altri accademici e giornalisti, scrittori di successo ed esperti di quelle che si dicevano allora le «utili cognizioni», cioè sostanzialmente le varie tecnologie. L'immagine di sapere agitata in questi testi è moderna e dinamica, sottratta a ogni imbalsamazione paleoumanistica. In tutti i collaboratori di queste miscellanee si nota una viva ricerca del dialogo con il proprio pubblico e il rifiuto della vecchia retorica letteraria.

8. È dedicato a Gramsci il capitolo finale di Spinazzola 1992.

Dal punto di vista della comunicazione è quanto mai significativo che i volumi del 1881 siano pubblicati dai maggiori editori attivi sulla piazza italiana, in alcuni casi per iniziativa di note testate giornalistiche, segnando di nuovo una moderna collaborazione tra editoria e giornalismo.

La letteratura del campo

Carlo Porta

La ricostruzione del mito di Milano nell'Ottocento mi ha portato a confrontarmi con una serie di autori, che, di là dalla complessità della loro opera, ho affrontato nella specifica prospettiva di questa ricerca.

Per comprendere la cultura della Milano tra Sette e Ottocento si possono vedere le antologie e gli studi sulle due testate più importanti dell'epoca: sull'esperienza del «Caffè» Romagnoli (a cura di) 1960 e Venturi 1969 e 1987, mentre per il «Conciliatore» Branca (a cura di) 1948–54.

Nella storia della critica di Carlo Porta, oltre all'immane contributo di Attilio Momigliano (1909), che ripropone il poeta a un pubblico finalmente nazionale, ho ampiamente utilizzato gli studi di Dante Isella, editore del poeta, che ha lungamente atteso alla ricostruzione della tradizione milanese e degli ambienti in cui egli si mosse. In particolare Isella, nell'interesse dei lombardi verso la realtà e la moralità, ha sottolineato l'asse privilegiato Porta–Manzoni e ha mostrato la stretta solidarietà dell'opera portiana con le migliori esperienze della Milano sette–ottocentesca, tra Illuminismo e Romanticismo. (Isella 1984). Di particolare interesse anche le ricerche di Guido Bezzola (1980), che nella sua biografia portiana ha vivace-

mente ricostruito l'ambiente milanese in cui si mosse il poeta.

Sulla letteratura meneghina sono fondamentali i contributi del convegno del 1975 organizzato dalla regione Lombardia e raccolti in AA.VV. 1976. In particolare, oltre al saggio di Bezzola su *Il Porta e gli ambienti culturali milanesi* (Bezzola 1976), ho potuto utilizzare le informazioni riunite da Gennaro Barbarisi nella relazione dal titolo *Il Porta e la società del suo tempo* (Barbarisi 1976).

Per il mio approccio sostanzialmente antropologico al Porta mi sono avvalsa dell'interpretazione che del poeta milanese ha fornito Franco Brevini nel suo *Meridiano sulla poesia in dialetto* (Brevini (a cura di) 1999: II, 2389—403). Infatti, mentre Isella ha ricondotto il poeta nell'alveo della letteratura neoclassica, sfrondando gli aspetti maggiormente legati al municipalismo ambrosiano, nell'intento di sottrarlo definitivamente alla schiera dei minori e degli stravaganti, Brevini ha potuto recuperare gli aspetti più peculiarmente «milanesi» di Porta, insistendo sugli spessori antropologici e dimostrando come l'opera di Porta viva nel rapporto con una Milano ben identificata e con la sua realtà popolare. In tal senso lo sguardo olimpico di Manzoni sembra essere quasi l'opposto dello sguardo di Porta, concentratissimo su un piccolo universo urbano, sulle sue figure colorite, su un dialetto saporoso, restituito in tutte le sue varietà diastratiche.

Fondamentale per lo studio del carattere ambrosiano e della sua evoluzione ottocentesca il volume *Divora il tuo cuore, Milano* di Mauro Novelli (2013), che mostra come nel corso dell'Ottocento e più risolutamente nel secolo successivo si completi lo smantellamento dei tratti più caratteristici dell'*ethos* milanese. Declinato il blasone della proverbiale voracità dei «lupi lombardi», anche lo

stereotipo della bonarietà dell'*Homo mediolanensis* si esaurisce a fronte di una modernità sempre più frenetica e strumentale.

Giuseppe Gioachino Belli

Per il Belli milanese è ovviamente fondamentale l'edizione del *Journal* (Belli 2006), che propone una prefazione di Muzio Mazzocchi Alemanni, il quale indica il viaggio a Milano come uno snodo decisivo per la crescita culturale del poeta. Nella lunga e documentata prefazione, Laura Biancini, uno dei curatori del volume, descrive nelle sue caratteristiche la Milano conosciuta da Belli, ripercorrendone gli itinerari. Tuttavia la studiosa sottolinea il fatto che la città fu probabilmente vissuta dal poeta romanesco «più nella sua immaginazione, con tutta la forza del desiderio irrealizzabile, che nella sua realtà» (Biancini 2006: XIII).

La più ampia raccolta di studi dedicati al viaggio milanese di Belli è stata prodotta dal convegno promosso nel 2006 dal Centro Studi G. G. Belli e dalla Fondazione Primoli, i cui atti sono stati raccolti in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009. Utili indicazioni sul francese del *Journal*, interpretato come momento di passaggio dall'italiano al romanesco, si trovano nella relazione di apertura di Massimo Colesanti (2009). Allo stesso argomento è dedicata la comunicazione di Laurino Giovanni Nardin (2009), concentrata sugli aspetti strettamente linguistici. L'intervento più sistematico sul viaggio di Belli a Milano è quello di Vincenzo De Caprio, riconosciuto esperto di odepórica, che non si sofferma tanto sui soggiorni in città, ma sul trasferimento da Roma al capoluogo lombardo. Il critico insiste sulla discontinuità che, grazie all'attenzione alle condizioni materiali del viaggio, il *Journal* segna nella coeva letteratura di viaggio.

Riconosce inoltre il progressivo distacco di Belli dai modelli settecenteschi, a vantaggio di un nuovo senso della soggettività, di cui è sintomo anche il repentino abbandono del francese nel cuore di una descrizione della zecca milanese.

Alcune relazioni del convegno sono dedicate alle esperienze e agli incontri compiuti da Belli a Milano. Il testo di Franco Onorati ricostruisce il singolare *fil rouge* che unisce una serie di opere dedicate agli ultimi giorni di Pompei: il melodramma del musicista siciliano Giovanni Pacini, l'allestimento scaligero di quella stessa opera cui avrebbe assistito il Belli, il quadro del pittore russo Karl Brjullov e il romanzo dell'inglese Edward Bulwer-Lytton (Onorati 2009). Lucio Felici dedica invece la sua analisi al rapporto tra Belli e il mondo editoriale e giornalistico di Milano (Felici 2009), mentre Paolo Maria Farina lavora sui luoghi visitati dal Belli a Milano, sui suoi interessi culturali e artistici, sull'attenzione verso la tecnologia (Farina 2009).

Giovanni Verga

Nello studio di Verga ho naturalmente concentrato la mia attenzione sulla raccolta di *Per le vie*. Illuminanti osservazioni sulle novelle si trovano nella monografia verghiana di Luigi Russo (Russo 1995). Il critico sostiene che «la nuova raccolta è il frutto di un metodo artistico, che lo scrittore ha ormai chiarito a sé stesso e che vuole applicare a sempre nuovi mondi di esperienza» (Russo 1995: 194). Verga si rende conto che è giunto il momento di integrare nel proprio orizzonte letterario la città che gli ha offerto le chiavi della notorietà. In effetti, nonostante la lunga permanenza, il centro ambrosiano non era fino ad allora comparso, se non episodicamente, nell'opera dello scrittore. *Per le vie*,

in effetti, sembra essere il frutto di una scrupolosa osservazione della realtà in cui Verga si trova a vivere ormai da anni.

Nel saggio *Le novelle milanesi del Verga*, uscito in «Giornale storico della letteratura italiana» (Bonora 1974), rifacendosi a Luigi Russo, Ettore Bonora sottolinea la vocazione sperimentale del primo Verga. Le novelle milanesi partecipano del clima della Scapigliatura, ma senza condividere la sensibilità sociale di quegli autori, né ipotizzare nei personaggi di *Per le vie* alcuna coscienza di classe. Bonora sostiene inoltre che con *Per le vie* Verga abbia voluto fornire una risposta verista all'ottimismo del progresso milanese alimentato dalla locale borghesia in occasione dell'esposizione del 1881, cui peraltro lo stesso scrittore recò il suo contributo.

Fondamentale è stata l'introduzione di Carla Riccardi al Meridiano mondadoriano che riunisce *Tutte le novelle* (Verga 1982). La studiosa ci offre una chiave di lettura della produzione siciliana, riconducendola alla nostalgia che lo scrittore avrebbe avvertito in modo acutissimo a Milano, quando, in un periodo di sconforto, aveva quasi deciso il ritorno in Sicilia. Ma, mentre le novelle rusticane erano fortemente segnate dalla componente memoriale, nei testi di *Per le vie* l'ipoteca verista avrebbe condotto Verga a occuparsi delle miserie delle plebi urbane in crudo contrasto con la diffusa ricchezza della città. La Riccardi fa notare come con *Per le vie* al centro della pagina vergiana non si collochi un passato mitico, ma un presente amaramente ineludibile: «*Per le vie* è una raccolta, si può dire, tutta al presente, dove prevale il *fait divers*, la registrazione quasi immediata delle cose, è, insomma, la più verista delle raccolte verghiane» (Verga 1982: 1041). Uno dei rilievi più importanti della studiosa riguarda l'indicazione

della costruzione oppositiva fuori/dentro che dominerebbe la raccolta. Altro rilievo importante riguarda la denuncia della solitudine senza riscatto del personaggio urbano. Concludendo, la curatrice osserva che *Per le vie* risulta un ennesimo documento del pessimismo verghiano: neppure il progresso e la ricchezza della «città più città d'Italia» valgono a emancipare l'uomo dalla sua degradazione.

Infine occorre citare l'introduzione a *Per le vie* nell'edizione critica allestita da Raffaella Morabito (Verga 2003), indispensabile per la ricostruzione del processo costitutivo della raccolta.

Gli apologeti della capitale morale

Il primo studio sistematico dedicato alla ricostruzione del mito della capitale morale si deve a Giovanna Rosa (1982), che ricostruisce l'immaginario di Milano a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Fino alla monografia dell'allieva di Vittorio Spinazzola tale mito era stato citato solo di passaggio, senza essere oggetto di uno studio sistematico che ne ricostruisse la genesi, le motivazioni e la fortuna. Va citato fra tutti gli interventi precedenti almeno l'articolo di Enrico Decleva (1980), che si sofferma sul rapporto tra la rassegna milanese e il primato ambrosiano.

Nuovo rispetto agli interventi del passato anche l'approccio prescelto da Giovanna Rosa. Infatti fino alla monografia del 1982 la cultura letteraria milanese era stata oggetto di analisi svolte prevalentemente sul piano della ricostruzione filologica e letteraria: si pensi al proficuo ed esemplare lavoro condotto per decenni da Dante Isella e dalla sua scuola, da cui sarebbero nate le edizioni di Carlo Porta, di Carlo Dossi e degli Scapigliati, di Delio Tessa e di Carlo Emilio Gadda. Altra officina particolarmente fecon-

da è stata ovviamente quella manzoniana, ma in questo caso le ricerche hanno riguardato sia l'allestimento dell'opera del nostro maggiore romanziere dell'Ottocento, sia l'accertamento della sua cultura.

Al contrario il libro della ricercatrice milanese nasce nel solco della sociologia della letteratura d'ispirazione marxista. Il suo background va ricercato nelle pagine dei *Quaderni del carcere* di Gramsci dedicate agli intellettuali e all'organizzazione della cultura. In primo luogo l'autrice ha ricostruito la nascita a Milano di una moderna organizzazione della cultura, senza confronti per alcuni decenni con il resto del paese. Nel capoluogo lombardo si affermano infatti i primi due editori che si muovono secondo logiche tipicamente moderne: Sonzogno e Treves. Non meno importanti i giornali, che diventano i veri spazi del nuovo dibattito culturale e che con le loro sollecitazioni favoriscono la nascita di modelli di scrittura ormai sganciati dalla tradizione vetero-umanistica.

Ma il mito della capitale morale rappresenta per il critico marxista una feconda opportunità per studiare anche la cultura e l'ideologia della classe dirigente. Giovanna Rosa da una parte sottolinea la modernità e la spregiudicatezza della borghesia milanese, dall'altra ne mostra però i limiti legati soprattutto all'incapacità di dare vita a un' incisiva rappresentanza politica a livello nazionale. Sul fronte interno milanese la studiosa ricostruisce in modo assai documentato l'ampio dibattito sorto in occasione dell'esposizione nazionale del 1881, che costituisce l'evento centrale per il consolidamento del mito della capitale morale.

L'esposizione nazionale delle arti e delle industrie, infatti, diede vita a Milano a una vivace discussione, ma anche in questo caso, più che le accademie o le riviste dell'e-

rudizione umanistica, le sedi furono più modernamente le testate giornalistiche e le miscellanee che quelle stesse testate promossero, coinvolgendo il meglio della cultura all'epoca presente in città. Per un verso Giovanna Rosa presenta le posizioni degli apologeti della «città che sale», descrivendo i temi e i miti della geografia della capitale morale. Per l'altro, però, sullo sfondo di una città inquieta in cui il vecchio solidarismo borghese conviveva più o meno pacificamente con le prime accensioni socialiste, viene dato spazio agli antagonisti della mitologia ambrosiana. I capitoli dedicati ai cosiddetti «palombari sociali» sono i primi che studiano in modo ampio e documentato un aspetto della cultura milanese non adeguatamente valorizzato, per quanto illuminante esso si riveli per l'immagine della metropoli.

Grazie alla duttilità dei propri strumenti, che spaziano dall'analisi testuale alla storia economica, dalla sociologia della cultura alla storia del giornalismo, l'autrice ricostruisce le radici del mito ambrosiano da Cattaneo a Torelli Viollier, il fondatore del "Corriere della Sera". Decisive e innovative le osservazioni dedicate alla nascita in città di una moderna cultura tecnico-scientifica, da sempre minoritaria in una tradizione come quella italiana, sulla quale fino a Benedetto Croce ha gravato una pesante ipoteca di tipo umanistico. In tal senso Milano, che non aveva mai dimenticato le «utili cognizioni» di Carlo Cattaneo, a loro volta innestatesi sulla tradizione scientifica illumistica (si ricordi almeno Alessandro Volta), ambiva a proporsi come un modello di sviluppo ordinato e coerente di qualcosa che risultava abbastanza sconosciuto al resto della penisola: una civiltà industriale di tipo urbano, animata da una moderna borghesia e sorretta da una costante ricerca scientifica e tecnologica. Si può dire con certezza che in nessun'altra

città italiana lo scientismo positivista abbia trovato un terreno di affermazione e di sviluppo altrettanto favorevole. È evidente che alla luce di tale modello anche le vecchie gerarchie chiedevano di essere ridiscusse. I primi a essere chiamati a una ridefinizione del loro ruolo erano proprio gli intellettuali con i loro saperi umanistici. La sfida della modernità industriale imponeva una riqualificazione funzionale delle classi colte, pena l'espulsione dalla vita collettiva.

Uno degli elementi portanti del mito milanese è il «self-made man», la cui immagine ideale si diffonde nell'Italia post-unitaria proprio a partire dalla metropoli lombarda. L'ideologia borghese riscatta l'esperienza del lavoro, che, da condanna metafisica, diviene mezzo attraverso cui l'uomo attinge alla pienezza della propria umanità e attribuisce dignità all'esistenza. Se al Sud il lavoro costituiva un insostenibile tratto della subalternità, a Milano diventa un valore, in quanto è proprio l'operosità pratica lo strumento per l'edificazione di una società sempre più sottratta ai condizionamenti della natura. Ecco dunque emergere il criterio della selezione dei migliori, che a Milano si contrappone da una parte alla vecchia rendita parassitaria, dall'altro al «nefasto» egualitarismo dei socialisti. Purtroppo il mito del lavoro produttivo non saprà svincolarsi da tutta una serie di sopravvivenze di tipo moralistico, che condannavano la ragione utilitaria. In fondo i limiti della borghesia milanese sono consistiti nell'incapacità di candidare il progresso economico e l'ethos borghese in tutta la spregiudicatezza del laicismo moderno come valori guida della modernità italiana.

Giovanna Rosa si spinge fino alla soglia del Novecento, quando la mitologia ambrosiana entra scopertamente in crisi con autori quali Marinetti, Bontempelli e Gadda. Sarà

soprattutto la corrosiva satira di quest'ultimo a offrirci l'estremo ritratto della fabbrilità milanese.

L'elusione del tema della città

Uno dei capitoli più interessanti del *Mito della capitale morale* riguarda l'elusione della città compiuta dagli scrittori italiani del secondo Ottocento, fra i tratti meno studiati, ma in realtà più caratteristici della situazione italiana. Il tema per me è risultato decisivo perché i testi inclusi nel mio percorso di ricerca si misuravano appunto con il tema della città e nell'età postunitaria con il tema della moderna città industriale.

Invano, sostiene Giovanna Rosa, si cercherebbero in Italia gli equivalenti del *Ventre di Parigi* o della Londra dickensiana. Le cause di tale assenza vanno ricercate sia nei limiti del capitalismo italiano, sia nel costante riferimento degli scrittori al rassicurante mondo della campagna, che anche nei migliori, come accade in De Marchi, continua a venire raffigurata come una rassicurante antitesi alla nuova metropoli.

Un'ulteriore precisazione è però subito necessaria: a differenza delle letterature d'oltralpe, la riluttanza dei nostri scrittori ad affrontare i temi dell'urbanesimo moderno è così radicale che ad essere cancellata è la possibilità stessa dell'immagine cittadina. Alla Parigi di Balzac e di Baudelaire o alla Londra di Dickens è impossibile affiancare il ritratto romanzesco della prima Milano industrial-borghese (Rosa 1982: 27).

Il tema percorre un po' tutto il libro di Giovanna Rosa, che sottolinea la predilezione anche degli scrittori scapigliati per il mondo premoderno.

Si misura anche così la distanza che separa la *bohème* milanese dalle contemporanee esperienze europee che avviavano l'età del decadentismo. È inutile scegliere a proprio modello *Baudelaire* se non si comprende che l'autore delle *Fleurs du Mal* è soprattutto il poeta della metropoli moderna. Ma allo «choc» della vita cittadina, i nostri scapigliati continuano a prediligere la pace solitaria delle campagne lombarde. Non si tratta solo di una scelta contenutistica: la fedeltà ad un orizzonte ideologico e sentimentale non poteva non accompagnarsi al recupero di stilemi tradizionali (Rosa 1982: 29).

Franco Brevini (2009) ha ricondotto l'elusione letteraria otto–novecentesca della città industriale in primo luogo all'assenza di reali città moderne nella penisola, in secondo luogo alla persistente vocazione arcadica della tradizione italiana.

È difficile immaginare qualcosa di più estraneo alla letteratura italiana otto–novecentesca nel suo complesso, non solo alla poesia, di temi quali industria, città, modernità. Cresciuta nelle serre di una lingua mandarina, la nostra tradizione ha prodotto opere altissime, che tuttavia sanno più di lucerna che di *plein air*. Proprio quella lingua non ha incoraggiato la presa diretta sulla realtà, ma la ripetizione manieristica dei *topoi* attestati nella tradizione.

[...]

Al centro dei libri italiani continua a stagliarsi la siepe leopardiana: o, per essere più chiari, la riconversione in termini di elegia contadina del vecchio stereotipo arcadico. Non mi pare sia stato valutato in tutta la sua rilevanza il fatto che la più importante operazione ideologica posta in atto dalla poesia italiana tra Otto e Novecento, quella del Pascoli, sia consistita nella costruzione di una grande epica contadina. (Brevini 2009: 81)

Anche quella grandiosa scoperta del paese reale che si compie nella letteratura del secondo Ottocento non con-

duce che a ritrovare i fondamenti agrari di un'economia, che per la sua arretratezza non aveva saputo tenere il passo con le maggiori nazioni europee. Questa latitanza della città è ancora più clamorosa se si pensa che la città mercantile aveva rappresentato per secoli uno dei capisaldi della storia italiana, caratterizzata dal policentrismo che a Cattaneo aveva fatto salutare la città come il «principio ideale delle istorie italiane».

Per quanto avanzatissima, l'operazione di Pascoli ci continua comunque a trattenere all'interno dell'orizzonte contadino. Quello che è mancato nella nostra tradizione è il romanzo della città moderna alla Balzac o alla Dickens, mentre abbondano le storie di baroni e contadini. *I Buddenbrook* della letteratura italiana è stato *Il mulino del Po*. Anche Manzoni nei *Promessi sposi* si è arrestato in qualche modo all'antefatto del capitalismo industriale lombardo. Ha raccontato le vicissitudini del fondatore delle filande Tramaglino, non l'epopea dei nipoti (Brevini 2009: 83).

A fronte di tutto ciò particolarmente significativa si presenta la situazione di Milano e della letteratura che vi si afferma. Il «microscopico Parigi della Lombardia», come Cletto Arrighi ebbe a definire Milano nel libro-manifesto della Scapigliatura (Arrighi 1862), si presentava in effetti come un osservatorio privilegiato e unico dove cogliere le dinamiche della modernità. Almeno in parte, secondo Brevini, gli scrittori qui non eludono tale confronto e anche da questo punto di vista la letteratura milanese costituisce un'eccezione significativa. Ma anche a Milano l'antico prevale sul moderno, il rimpianto nostalgico del passato pare vincere sulla rappresentazione del nuovo dinamico presente. Secondo le parole dello scrittore bresciano Girolamo Rovetta, quella ambrosiana si presenta come una

«baraonda». Di estremo interesse per Brevini l'operazione di De Marchi, l'unico scrittore italiano che davvero si misuri con la modernità milanese anche nelle sue forme più inquietanti:

Lasciando realisticamente da parte ogni nostalgia passatista e accogliendo piuttosto il delicato equilibrio tra antico e nuovo che caratterizzava la realtà milanese, De Marchi compone il ritratto di una città in cui tutto si muove secondo le logiche del moderno, raffigurate nella prospettiva dei ceti medi, che costituivano anche il pubblico dei suoi lettori. De Marchi sceglie con molta precisione i propri protagonisti, evitando sia i sottosuoli zoliani delle inchieste sociali, sia la città dei *sciori*. Il suo mondo è quello della piccola borghesia che arranca nella metropoli investita dall'impetuosa modernizzazione che ne sta modificando l'aspetto, sullo sfondo di uno spregiudicato scenario dominato dal trasformismo politico. Ma la prospettiva di De Marchi, che reagisce al naturalismo in nome della tradizione realista, è la psicologia non la fisiologia. Alla fine a lui interessano più gli uomini che gli spazi metropolitani entro cui vivono. (Brevini 2010: 142).

I palombari sociali

La monografia di Giovanna Rosa affronta per la prima volta in modo sistematico anche la produzione dei cosiddetti palombari sociali. Accenni alla letteratura dedicata alla subalterità e ai bassifondi milanesi si trovano nella *Storia della Scapigliatura* di Gaetano Mariani (1971), che sottolinea il carattere militante di tali interventi, intesi a promuovere un dibattito sociale.

Nel 1979 Claudio Milanini dedica a Paolo Valera romanziere un saggio per la serie belfagoriana dei Ritratti critici di contemporanei. Nello scrittore comasco Milanini riconosce un nuovo tipo di autore anticonformista, che trae la

sua materia dall'esperienza di rivoluzionario di professione. In tal modo Valera supera il populismo alla Sue, andando anche oltre l'impersonalità del modello zoliano.

L'anno successivo Matilde Dillon Wanke (1980) firma un saggio in cui analizza la lingua della *Folla* di Valera, interpretata nella sua gergalità come uno strumento di contrapposizione ai codici della letteratura dominante.

Nel 1982 Enrico Ghidetti fa alcuni riferimenti ai palombari sociali, in particolare a Valera, riproducendo la propria introduzione del 1976 a *Milano sconosciuta rinnovata*, nell'ambito del suo volume sull'*Ipotesi del realismo* (Ghidetti 1982), dedicato agli autori di cui si è occupato, tutti compresi fra Scapigliatura, Verismo e Decadentismo.

Emilio De Marchi

In vista della ricostruzione dell'immagine di Milano nell'opera demarchiana ho preso in considerazione principalmente due testi: *Demetrio Pianelli* e *Milanan Milanon*. Anche nel caso del capolavoro, che vanta una bibliografia sconfinata, mi sono concentrata sui contributi critici in cui veniva riservata particolare attenzione al rapporto tra lo scrittore e la città.

Per quanto un po' preistorico rispetto alle due opere per me decisive, sono partita dal primo testo «popolare» di De Marchi, *Tra gli stracci*, sul quale il lavoro più interessante è l'introduzione di Angelo Stella (De Marchi 1989), che vede in questo racconto un'anticipazione di temi e di formule stilistiche che caratterizzeranno poi le opere maggiori.

A livello generale dobbiamo cominciare col ricordare *Un romanziere lombardo: Emilio De Marchi* di Carlo Linati del 1926, che sottolinea come, alla ricerca di una tenace fedeltà alle cose sperimentate ogni giorno, De Marchi

sacrifichi anche quegli elementi che avrebbero potuto assicurargli un pubblico più vasto. Secondo Linati nessuno come l'autore di *Demetrio Pianelli* ha saputo rappresentare il piccolo mondo impiegatizio della Milano della seconda metà dell'Ottocento.

Per quanto di carattere giornalistico, è importante anche l'articolo che Tessa dedica a De Marchi su «Le vie d'Italia» (Tessa 1938), sia per l'autorevolezza dell'autore, che fa i conti con il più significativo scrittore milanese del secondo Ottocento, sia per il riconoscimento che gli tributa, salutandolo come il miglior pittore della Milano dell'epoca.

Fino dalla sua fondamentale monografia del 1946 Vittorio Branca ha insistito invece su De Marchi in quanto poeta della piccola borghesia di fine Ottocento, scandagliata però nelle sue dolenti inquietudini morali, più che nei suoi contrassegni sociologici.

Nell'introduzione a De Marchi 1978 Giorgio De Rienzo insiste sulla novità della rappresentazione della città che lo scrittore procura in *Demetrio Pianelli*. Secondo il critico Milano è il luogo del lavoro e del denaro, il vero principio della modernità urbana, in contrapposizione al tema demarchiano del «guscio», in cui prende forma la fuga dal mondo. De Marchi rivolge la sua attenzione alla coralità piccolo borghese, sottolineando come le esperienze centrali dell'uomo metropolitano siano la solitudine e l'ostilità dell'ambiente che lo circonda.

Nella miscellanea *Emilio De Marchi un secolo dopo* (Cremona (a cura di) 2005) Guido Lucchini ricostruisce l'ambiente milanese in cui si è mosso lo scrittore, illustrando il *milieu* giornalistico investito da un poderoso processo di modernizzazione. Nella stessa miscellanea pagine importanti sulla Milano demarchiana scrive Anna Modena, che

delinea il ritratto della città attraverso il dialogo a distanza di Tessa con l'autore di *Demetrio Pianelli*. Anche la studiosa insiste sull'importanza delle raffigurazioni delle classi medie, di cui De Marchi avrebbe posto in luce l'«eroismo». Osserva infine come i conflitti sociali del 1898 producano nelle ultime opere demarchiane una crescente sfiducia, in cui si potrebbe leggere l'avvio della crisi della capitale morale.

Sul capolavoro, sempre della Modena, è fondamentale l'introduzione a De Marchi 2000. La studiosa pavese osserva che tra la Milano di Porta e quella di Tessa, solo la città di De Marchi può vantare una sua piena originalità. In particolare De Marchi rappresenta la spietatezza di una città dominata dall'indifferenza, in cui il personaggio di Demetrio vive l'oscillazione tra isolamento e immersione nel mondo. *Demetrio Pianelli* diventa così un romanzo di formazione, che si conclude con l'indispensabile addio a Milano del personaggio, incapace di fare proprie le regole dell'ipocrisia sociale.

La monografia di Vittorio Spinazzola (1971) non affronta direttamente il tema di Milano in De Marchi, ma colloca l'attività dello scrittore nell'ambito del vasto rinnovamento editoriale del secondo Ottocento milanese, in cui il pubblico dei libri finalmente si allarga. De Marchi viene presentato come uno degli autori che più attivamente ricercarono un rapporto democratico con i lettori, servendosi dei moduli del romanzo d'appendice per accostare il pubblico ai grandi temi che assorbivano la collettività dell'epoca.

Veniamo infine a *Milanin Milanon*, che è il testo in cui più direttamente De Marchi si misura con Milano. Secondo De Rienzo (De Marchi 1978) appartiene alle pagine in cui la rievocazione della città si fa più commossa,

che costituiscono un dato assai rilevante nell'opera dello scrittore.

Il contributo più illuminante sulle prose cadenzate è quello di Franco Brevini nel secondo volume di *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento* (Brevini (a cura di) 1999: II, 2890–92), in cui il critico mostra come la Milano che Porta aveva sentito come un compendio dell'universo diventi in De Marchi una città minore ritagliata all'interno della nuova metropoli. Si tratta di un regresso sottolineato sia dal tono cordialmente conversativo, sia dal ricorrere dei diminutivi, che spaziano dal familiare «Carlin» per Carlo Porta a quelli che tratteggiano con complicità il piccolo mondo antico della vecchia Milano che va sparendo.

Delio Tessa

Concludendo il mio percorso con Delio Tessa, devo subito sottolineare l'estrema utilità del saggio «*El Tessa*», che Carlo Linati (1982) dedicò all'amico poeta. Il critico lombardo propone di arretrare di qualche decennio la Milano che Tessa veramente amò, risalendo fino all'età giolittiana. Fu quella la sua città, non l'altra più affilatamente moderna, tra la prima e la seconda guerra mondiale, in cui si ritrovò a vivere il proprio spaesamento. Eppure, a dispetto della sua nostalgia, Tessa seppe scrivere versi di una modernità sorprendente, che toccavano le corde profonde del disagio novecentesco.

Uno dei numeri fondamentali della bibliografia tessiana è il «cappello» all'antologia *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo (Mengaldo (a cura di) 1978). Lo studioso padovano insiste sulla componente espressionistica della poesia tessiana, che sottopone il dialetto

a un'azione distruttiva destinata a dissolvere i referenti realistici in un'atmosfera onirica e surreale. I suoi ritratti milanesi rappresentano in tal modo la distruzione delle due città, quella di Porta e quella di De Marchi.

Altrettanto fondamentale l'introduzione procurata da Dante Isella all'edizione critica del *corpus* poetico tessiano (Tessa 1985). Isella spiega come Tessa si fosse formato in una città più dura dell'odierna, di gusto vagamente austro-germanico, cui si sarebbe contrapposta la nuova Milano fascista. E, come Gadda aveva scontato l'impossibilità di essere Manzoni, così Tessa sconta l'impossibilità di essere Porta, procedendo alla distruzione di ogni illusione di discorsività.

Infine devo citare i diversi contributi che nel corso degli anni Franco Brevini ha dedicato a Tessa (Brevini 1995; Brevini (a cura di) 1987 e 1999). Lo studioso milanese parte dal peculiare intreccio di epica e di lirica che la poesia tessiana offre, mostrando come l'autore fosse un narratore che non riusciva ad arginare la rovinosa frammentazione della propria materia in seguito alla pressione del mondo storico e sociale che testimoniava. Brevini nota come Tessa sottoponga il suo malinconico universo milanese a una violenta deformazione espressionistica, che testimonia l'orrore suscitato dalla nuova Milano di massa, di cui tuttavia come nessun altro egli sa fornirci rappresentazioni mediante i lacerti che approdano alla pagina.

Milano, da Napoleone al fascismo

Da Napoleone all'Unità

L'esercito francese entrò a Milano il 15 maggio 1796. Dopo alcuni mesi di amministrazione provvisoria, i territori occupati da Napoleone nell'Italia settentrionale furono riuniti a formare la Repubblica Cisalpina (estate 1797) e Milano divenne la capitale del nuovo stato. Gli entusiasmi della prima ora scemarono rapidamente di fronte alla politica francese poco incline a concedere un'effettiva autonomia di governo e tendente a utilizzare la Repubblica come serbatoio di uomini per l'*armée* e bacino di prelievo fiscale.

Anche questa delusione contribuì a favorire il breve rientro degli austriaci nel 1799. Ma già l'anno successivo nella battaglia di Marengo, Napoleone sconfisse la coalizione austro-russo-piemontese. Milano venne nuovamente dichiarata capitale della ripristinata Repubblica cisalpina, trasformata successivamente in Repubblica italiana e, dal 18 marzo 1805, in Regno d'Italia.

Pur con i limiti da tutti riconosciuti al governo francese, nel primo quindicennio del XIX secolo Milano sperimenta un nuovo ordine civile che renderà vano ogni tentativo di restaurazione promosso dall'Austria all'indomani del Congresso di Vienna.

L'arrivo a Milano del plenipotenziario austriaco Bellegarde pose comunque fine a qualsiasi velleità autonomistica. Il 25 maggio la Reggenza cessava la sua attività come istituto autonomo e Bellegarde ne assumeva la presidenza. Ben presto le istituzioni del Regno Italico furono smantellate e Milano perse quel ruolo di primo piano che aveva avuto nel quindicennio napoleonico. Proclamata, insieme

a Venezia, capitale del nuovo Regno Lombardo–Veneto, la città non ebbe tuttavia nessuna reale autonomia. Gli austriaci mostrarono quasi subito un atteggiamento autoritario che alienò il favore di chi aveva salutato favorevolmente il loro ritorno in città, sperando che essi potessero porre fine a una stagione di guerre, di lutti e di oppressione fiscale.

Anche dopo il ritorno degli austriaci, la Lombardia e Milano in particolare, continuavano a essere la zona più ricca d'Italia. Uno sviluppo economico che con i suoi moderni metodi di sfruttamento dell'agricoltura e lo sviluppo di un'industria collegata prevalentemente alle produzioni agricole, urtava contro i vincoli doganali e fiscali imposti dall'Austria. Per Vienna le terre italiane furono finalizzate unicamente allo sfruttamento e l'economia locale venne subordinata agli interessi del governo centrale. Nel 1840 inoltre una grave crisi nelle esportazioni della seta fu provocata dalla concorrenza asiatica e dalla liberalizzazione del commercio serico piemontese.

La crisi economica acuì la rottura che già si era manifestata fra le correnti riformistiche e liberali lombarde, il clero più sensibile agli interessi della popolazione e i ceti amministrativi e intellettuali. Gli imprenditori iniziarono a guardare all'Italia invece che all'Impero come a un possibile mercato di sbocco, mentre l'aumento considerevole di ceti salariati e proletari sempre più esposti alle crisi economiche, introduceva un elemento di irrequietezza sociale non trascurabile.

La classe dirigente aristocratico–borghese aveva espresso una crescente insofferenza verso la politica del governo di Vienna, che aveva teso all'esercizio di un potere centralizzatore e opprimente, volto unicamente allo sfruttamento della ricca Lombardia. Sulla scorta di questa espe-

rienza le classi dirigenti ambrosiane elaborarono dapprima un'aspirazione indipendentista e solo successivamente nazionale e unitaria.

La situazione precipitò nel 1848, quando il popolo milanese scese in piazza per le Cinque Giornate (18–22 marzo). Il Quarantotto milanese fu uno fra i più violenti dell'intero panorama europeo (Della Peruta 1998: 163 e segg.). Alla base dell'insurrezione popolare milanese, che porterà alla proclamazione di un governo provvisorio, stavano le conquistate libertà costituzionali dei maggiori Stati italiani, insieme alle rivendicazioni delle rivoluzioni viennese e ungherese. Il 23 marzo, quando Milano era già stata liberata dai suoi cittadini, Carlo Alberto dichiarava guerra all'Austria ed entrava in Lombardia. Sulle barricate si ritrovavano tutte le componenti più avanzate della società. Di fronte all'esercito piemontese i ventimila del generale Radetzky si ritirarono nelle fortezze del quadrilatero (Mantova, Peschiera, Verona e Legnago). Nel giro di pochi giorni tuttavia, nonostante il positivo risultato militare, le illusioni d'indipendenza italiana crollarono miseramente. La guerra federale e nazionale si era trasformata in guerra regia, cioè quasi esclusivamente piemontese e sabauda e violenti contrasti scoppiarono fra le forze nazionali.

Gli austriaci rientreranno in città dopo la battaglia di Custoza, avviando una feroce repressione, che inaugurerà per Milano il decennio più duro. Una nuova guerra si avvicinava a grandi passi. Cavour gettava le basi per l'alleanza tra Vittorio Emanuele II e Napoleone III contro gli Austriaci. Nel 1859 in seguito alla seconda guerra d'indipendenza Milano entra a far parte del Regno di Sardegna, che divenne nel 1861 Regno d'Italia. L'8 giugno 1859 Vittorio Emanuele II e Napoleone III entrarono trionfalmente a Milano attraverso l'Arco della Pace. La città era finalmente italiana.

L'Italia unita

La storia di Milano nella seconda metà dell'Ottocento è povera di avvenimenti politici ed è ricca invece di affermazioni economiche e finanziarie, che vanno tutte nel senso di un crescente accentramento delle risorse, destinato a fare della città un polo senza confronti con il resto del paese. Industrie, banche, acquisti, moda, informazione, giornali, telecomunicazioni: davvero, come scrisse Gino Luzzatto esaminando l'evoluzione dell'economia lombarda dal 1860 al 1922, «Milano è diventata ormai il centro propulsore della vita economica nazionale» (Luzzatto dopo 1923).

Milano appare impegnata più nei processi economici della propria impetuosa crescita che nella partecipazione alle grandi vicende che caratterizzarono la storia dell'Italia Unita: la questione romana, il brigantaggio, la questione meridionale. Quanto accadeva in città era l'emblema dell'endemico divario tra Nord e Sud: nel Nord gli investimenti economici, le operazioni finanziarie e l'innovazione tecnologica, al Sud un'agricoltura arcaica e una pastorizia transumante. E mentre il Meridione versò il suo pensante contributo all'emigrazione, nelle industrie del Nord nascevano le prime organizzazioni sindacali e le formazioni socialiste. Nei primi quindici anni successivi all'Unità, il governo della Destra fautrice del liberismo economico rafforzò le aree più avanzate del Nord a svantaggio del Sud.

Una vera rivoluzione industriale si verificava in Italia solo a partire dal 1880, con due importanti conseguenze sul piano sociale: la prima è l'incremento del ceto medio, che sarà impetuoso a partire dall'inizio del nuovo secolo; la seconda è la crescita di una classe operaia che contribuisce a un forte ridimensionamento del vecchio ceto artigianale (Sylos Labini 1974). Proprio a Milano nacque una classe

operaia completamente diversa da quella del passato: non più connessa alle industrie tessili e alla campagna, ma espressa dal decollo dell'industria meccanica.

Intanto, mentre si indeboliva la classe degli artigiani, acquistava un'importanza sempre maggiore la piccola borghesia impiegatizia, di cui fornirà il ritratto più indimenticabile De Marchi in *Demetrio Pianelli*. Milano aveva visto crescere il settore dei servizi tecnici, commerciali e finanziari ed era diventata la sede degli uffici di società commerciali, istituti di credito e assicurazioni. Nel 1881 Giuseppe Colombo, ingegnere, imprenditore e uomo politico, oltre che futuro rettore del Politecnico, scrisse che la città era come «il cuore che regola la circolazione e la vita di una vasta regione» (Bigatti 2003: 94).

Anche le fortune della borghesia cittadina risultavano sempre più alimentate dai profitti industriali, anziché dalla rendita fondiaria. Tuttavia va notato che il tessuto produttivo milanese vede ancora il prevalere dell'impresa familiare e della piccola industria, piuttosto che della società anonima e della produzione in serie.

L'esplosione delle contraddizioni sociali fece sì che i lavoratori milanesi si organizzassero nelle Società di mutuo soccorso destinate a evolversi nelle prime leghe sindacali. Nel 1882 fu fondato il Partito operaio italiano e nove anni più tardi si aprì a Milano la prima Camera del lavoro, che rafforzò il movimento sindacale in una prospettiva socialista. Infine nel 1892, mentre usciva la prima traduzione italiana del Manifesto del partito comunista di Marx, nacque a Genova il Partito socialista italiano.

Milanesi erano alcuni fra i più importanti dirigenti socialisti: Filippo Turati, Claudio Treves, Anna Kuliscioff, che pubblicavano la rivista «Critica sociale». Il gruppo milanese diede un impulso decisivo alla nascita del Partito socialista

italiano. Nel 1889 fondò la Lega socialista milanese, che nel 1891 avviò le pubblicazioni della «Critica sociale». Intorno al gruppo milanese si riunirono molti democratici e repubblicani, oltre alle organizzazioni operaie milanesi e lombarde. Fu in seguito a tale successo che anche i circoli socialisti di altre aree si riunirono nel congresso di Genova del 1892, da cui sarebbe nato il Partito dei lavoratori italiani, denominato l'anno successivo Partito socialista dei lavoratori italiani e, infine, nel 1895 Partito socialista italiano. Procedeva contemporaneamente il movimento delle donne, che diede vita a circoli, associazioni e centri di assistenza. Ersilia Majno fondò a Milano il famoso Asilo Mariuccia per il recupero delle fanciulle traviate. Nel 1881 fu fondata la Lega promotrice degli interessi femminili, che rivendicava il diritto di voto.

Grazie al suo sviluppo economico, ma grazie anche alla tradizione illuminista e poi alla presenza di pensatori come Gioia, Romagnosi e Cattaneo, la Lombardia fu alla testa dello sviluppo del socialismo in Italia. E se in alcune regioni dell'Italia centro-meridionale ispirato a Bakunin, in Lombardia prevalse l'ala marxista dell'internazionale contribuendo a diffondere in Italia il pensiero di Marx e Engels (Punzo 2003: 142).

Nel 1898, mentre Pellizza da Volpedo avvia il dipinto il *Quarto Stato*, Milano diviene il centro delle agitazioni contro il rincaro del pane, che si svolgono in tutto il paese. La rivolta scoppiò in città quando l'esercito sparò contro un manifestante, che rimase ucciso. Seguì lo stato di assedio e l'invio di 20 mila uomini in assetto di guerra, con fucili e cannoni, al comando del generale Fiorenzo Bava Beccaris. L'insurrezione durò quattro giorni e si trasformò in un vero massacro: 118 morti secondo le cifre ufficiali, 400 o 800 secondo altre fonti.

Seguirono centinaia di arresti, furono soppressi i giornali, venne sciolta la Camera del lavoro, si istituì la censura. Una canzone popolare recitava: « alle grida strazianti e dolenti / della folla che pan domandava, / il feroce monarchico Bava / gli affamati col piombo sfamò » (Cavalazzi, Falchi 1989: 143). Re Umbero I decorò il generale con la croce di Grande Ufficiale, producendo la reazione dell'anarchico Bresci, che nel 1900 a Brescia assassinò il sovrano per vendicare i morti del '98.

L'età giolittiana e il primo fascismo

Nel 1900 per la prima volta nel Consiglio comunale siede una maggioranza di sinistra, supportata da una diffusa indignazione per quanto avvenuto due anni prima, ma occorrerà attendere il 1914 per avere con Emilio Caldara il primo sindaco socialista della città. Nel 1904, quale reazione a un duro sciopero si compie una virata verso il centro-destra, con alla testa un tecnico come l'industriale Ettore Ponti, apprezzato però anche dai socialisti.

Nell'imminenza della guerra Milano fu uno dei teatri dello scontro tra interventisti e pacifisti. Se i locali socialisti erano contrari al conflitto, il "Corriere della Sera" di Albertini fu uno degli organi dell'interventismo. Durante la prima guerra mondiale, per quanto collocata nelle retrovie, la città fu un attivo centro per la produzione di armamenti oltre a ospitare ospedali militari. Vi fu ricoverato anche Hemingway, che ricorda il suo soggiorno nel romanzo *Addio alle armi*.

Milano fu anche la città nella quale nel settembre del 1920 si avviò il movimento dell'occupazione delle fabbriche, presto esteso a tutte le unità produttive del Nord. Sempre a Milano, a dimostrazione del carattere nevralgi-

co del capoluogo lombardo, nella primavera del 1919 in piazza S. Sepolcro venne fondato da Benito Mussolini il movimento dei Fasci di combattimento, che costituirono il più efficace contrasto alle formazioni socialiste. Nel 1914 Mussolini aveva fondato in città il quotidiano interventista il «Popolo d'Italia». In questi anni nevralgici Milano è sempre al centro delle cronache politiche. Il biennio 1919–1920 vide lo scontro tra socialisti e fascisti, che esplosero in episodi di violenza, il più celebre dei quali fu nel 1919 l'incendio dell'«Avanti!», il quotidiano socialista che aveva trasferito la sua sede a Milano fin dal 1911.

Nel 1926 Carlo Rosselli e Pietro Nenni tentano di riunificare le due ali del partito socialista e alla fine dello stesso anno i socialisti milanesi organizzano la fuga in Francia di Filippo Turati, tenuto in ostaggio nella sua casa di piazza Duomo, dove abitava dopo la morte della Kulischoff avvenuta nel dicembre del 1925. Dall'esilio francese il vecchio leader avrebbe continuato la sua battaglia politica. E ancora a Milano troviamo la federazione provinciale comunista più numerosa e meglio organizzata, che avrebbe svolto la sua azione clandestina sotto la dittatura. Ma se la città era il centro organizzativo dei comunisti, dopo la fondazione avvenuta nel 1929 a Parigi di Giustizia e Libertà, lo fu anche degli aderenti al movimento di Carlo Rosselli. Il socialismo milanese riprese vigore nel 1934, quando fu firmato un patto di unità d'azione tra socialisti e comunisti. Il gruppo milanese cercò anche di elaborare una linea politica in grado di superare le divisioni, promuovendo una rete organizzativa che da Milano si estendeva alle città del Nord. Il capoluogo lombardo tornerà ancora al centro dell'azione politica quando nel 1942 i partiti cominceranno a organizzarsi clandestinamente in funzione del nuovo ordine democratico.

La genesi del primato di Milano

1.1. L'espansione di Milano tra Napoleone e l'Unità

1.1.1. *L'età convulsa fra Napoleone e l'Austria*

Il dominio austriaco terminò il 15 maggio 1796 con l'entrata in Milano dell'armata francese guidata da Napoleone Bonaparte. Si trattava di un esercito completamente diverso da quelli che per secoli avevano percorso in lungo e in largo la penisola italiana. Erano 40 mila uomini male armati e peggio equipaggiati, ma recavano idee di libertà, uguaglianza e giustizia, che trovavano nella Milano suggestionata dalla parabola della Rivoluzione francese un terreno quanto mai fecondo. Nonostante fosse assuefatta al succedersi di conquistatori, verso i quali aveva spesso manifestato indifferenza e rassegnazione, la popolazione milanese reagì in modo completamente nuovo. Milano, la quarta città d'Italia, dopo Napoli, Roma e Venezia, accolse con travolgente entusiasmo Napoleone che si presentava come un liberatore.

La parola libertà risuonava finalmente tra le mura di Milano e, da sudditi che erano stati, i suoi abitanti divennero cittadini. Napoleone rivitalizzò una città in grave declino, sollecitando soprattutto gli strati popolari, la piccola e me-

dia borghesia imprenditoriale, artigianale e professionale, ma anche le classi colte più aperte ed evolute.

Il dominio francese in Italia rese evidente l'estrema arretratezza delle strutture politiche, sociali e giuridiche del Paese. Per oltre due secoli alcune aree della penisola italiana avevano vissuto in una sorta d'immobilismo, che le aveva ancorate a un protratto medioevo. La politica francese portò rilevanti vantaggi: l'adozione del codice civile napoleonico, l'abolizione dei diritti feudali e l'adozione del catasto. Grazie alla modernità della macchina statale francese, crebbe un ceto amministrativo efficiente e preparato. In Lombardia l'introduzione di un sistema fiscale più razionale creò le condizioni per lo sviluppo di una più moderna proprietà fondiaria. La riorganizzazione su base dipartimentale, distrettuale e comunale modificò il sistema amministrativo locale, secondo direttrici che rimarranno nell'Italia contemporanea. Basata sui principi di libertà, uguaglianza e sui diritti dell'uomo, la Costituzione divenne patrimonio degli intellettuali e dei politici. L'adozione del codice civile napoleonico introdusse repentinamente nella società italiana i diritti borghesi moderni: l'uguaglianza dei cittadini di fronte alla legge, l'istituzione civile del matrimonio, l'istruzione laica, l'abolizione della primogenitura e dei maggioraschi, la tolleranza religiosa, una relativa libertà di stampa e di associazione.

Se già esistevano significative differenze tra Milano e il resto d'Italia, l'esperienza napoleonica contribuì ad accentuare ulteriormente la distanza. Fecondata dall'azione degli intellettuali dell'ultimo scorcio del Settecento sullo sfondo del dispotismo illuminato asburgico, sotto Napoleone la città conobbe un dinamismo che contribuiva a raccorderla in modo sempre più stretto al resto dell'Europa. Si può dire che in nessun altro luogo come a Milano la parabola

napoleonica abbia lasciato un segno destinato a durare nel tempo.

Gli ultimi anni del Regno d'Italia furono gravati dall'inasprimento della pressione fiscale, dall'imposizione del servizio militare obbligatorio, dal ripristino della censura. I milanesi dovettero assistere a un generale peggioramento delle condizioni di vita e della libertà politica. I primi provvedimenti della Reggenza furono proprio volti ad alleggerire il peso fiscale. Fu dimezzato il prezzo del sale, del tabacco e delle tasse portuali; la tariffa del dazio fu moderata, mentre la tassa di registro e il contributo per le arti e il commercio furono aboliti completamente. Da un punto di vista politico, la Reggenza puntò alla creazione di un Regno autonomo che inglobasse la Lombardia, parte del Piemonte e della Liguria, in modo da offrire al commercio lombardo un importante sbocco marittimo, come il porto di Genova.

Purtroppo con l'insediamento del plenipotenziario austriaco Bellegarde, la stagione di Maria Teresa e dei sovrani illuminati apparve subito terminata. Gli austriaci si proposero unicamente di restaurare il potere assoluto senza curarsi del consenso dei cittadini. A partire dagli anni Venti il caso di Silvio Pellico, che con *Le mie prigioni* scriverà un vero e proprio best seller, portò alla luce una grande cospirazione contro l'Austria che coinvolgeva borghesia e nobiltà. Uno dei più famosi ritrovi dei cospiratori era il salotto della contessa Clara Maffeis, frequentato da Cattaneo, da Grossi, da Manzoni, da Hayez e da Verdi, musicista destinato a diventare il simbolo della lotta per la libertà del popolo italiano.

1.1.2. *Un progetto monumentale*

Ha scritto Giacomo Corna Pellegrini, riferendosi alle città italiane del XIX secolo, che «la modernizzazione ha concentrato le sue radici in alcuni centri, più vitali nell'accoglierla» (Corna Pellegrini 1998: 16). Il caso più clamoroso è offerto da Milano. In verità le prime opere di modernizzazione della città risalivano alla dominazione austriaca, ma gli Asburgo si erano mossi senza un piano organico, intervenendo qua e là su palazzi, giardini e passeggi con opere isolate. Tuttavia a ricordo di questa lontana stagione, nelle *Notizie naturali e civili su la Lombardia* Carlo Cattaneo torna in più occasioni a indicare come segno della civiltà milanese il rinnovamento del volto della città a partire dalle riforme settecentesche, simboleggiate a suo avviso dalla trasformazione in «ombrosi passeggi» dei «bastioni solitari e paurosi, ove un tempo si seppellivano i giustiziati.

Ben più unitaria fu invece la visione urbanistica promossa da Napoleone, che prevedeva grandiosi progetti per il Foro Bonaparte, in verità realizzati poi solo alla fine del secolo, oltre all'erezione di archi trionfali e all'apertura di nuove arterie. La politica urbanistica attuata da Napoleone a Milano ricalca da vicino i provvedimenti che l'imperatore aveva già realizzato a Parigi. Gli interventi innovatori puntarono alla realizzazione di una città moderna e si trattò del primo grande piano urbanistico applicato a un centro italiano.

Grazie all'azione napoleonica, Milano vedeva approfondirsi una volta di più la distanza che la separava dal resto della penisola. Napoleone importava in Italia una logica di riconversione dei vecchi centri storici allora del tutto sconosciuta nella penisola, che verrà avviata non senza incertezze e contraddizioni solo in età post-unitaria.

Napoleone realizzò a Milano un grandioso piano di modernizzazione del centro cittadino, che allineava la città alle più avanzate realtà europee. Per la loro lungimiranza gli interventi compiuti hanno avuto per Milano un rilievo che può essere paragonato solo a quanto verrà realizzato tra l'Unità e la fine del XIX secolo. Dopo secoli di ristagno, Napoleone impartiva una decisa svolta urbanistica. Ci si può rammaricare che il piano sia stato realizzato solo in parte. Ma ciò che conta è che per la prima volta a Milano prendeva forma un progetto senza precedenti e soprattutto aperto al futuro.

Diversamente dalle altre città del Regno, dove gli interventi urbanistici investirono settori limitati dell'abitato, per Milano si mobilitarono ingenti capitali finalizzati a modificare integralmente e in senso razionale ed efficiente le strutture interne ed esterne della città. La speciale Commissione dell'Ornato, costituita da cinque architetti di fama (Cagnola, Canonica, Landriani, Albertolli e Zanoja) ideò un grandioso piano regolatore, che tese alla realizzazione di una città monumentale. Il volto di Milano venne ridisegnato, tenendo conto sia dello sviluppo demografico in continua crescita, sia di una nuova concezione dello spazio pubblico. Nel rispetto degli aspetti artistici e storici, la città sarebbe stata attraversata da grandi arterie parallele, avrebbe visto nascere al proprio interno grandi piazze, giardini pubblici, vaste passeggiate, laghi artificiali, rettifili, mausolei e arene. Con un decreto del giugno del 1800, Napoleone autorizzava l'abbattimento delle mura del Castello. Si liberò in questo modo un'area molto ampia a uso non più militare, che stimolò la stesura di vari progetti. L'architetto Giovanni Antonio Antolini, proprio nell'area del Castello di Porta Giovia, prospettò una programmata espansione della città attraverso un nuo-

vo polo di sviluppo esterno al vecchio nucleo urbano: il Foro Bonaparte. Al centro di un enorme piazzale circolare di ben 570 metri di diametro, recintato da un colonnato d'ordine dorico, sarebbero sorti quattordici edifici di forme classiche collegati fra loro da porticati semicircolari, in cui avrebbero trovato posto un Pantheon, un teatro, una borsa, un museo nazionale e molto altro. La costruzione sarebbe stata circondata da un canale collegato al sistema dei Navigli e un imponente viale avrebbe unito il Foro Bonaparte alla Ca' Granda, l'antico ospedale.

Il progetto, forse troppo innovativo e dispendioso, venne abbandonato. Fu realizzato soltanto il grande viale delle dimensioni dei *boulevard* parigini, che si innestava su Corso Sempione appena tracciato. Tra le altre realizzazioni va certamente ricordata l'Arena, opera dell'architetto Luigi Canonica. Fu inaugurata da Napoleone in persona il 17 dicembre 1807. Si trattava di un immenso anfiteatro in granito, costituito da una pista ovale di 238 metri per 116, circondata da dieci ampie scalinate in cui potevano trovare posto 25–30 mila spettatori. Nell'Arena si svolgevano diversi tipi di spettacoli: dai voli in pallone alle corse di bighe e, previo allagamento, giochi d'acqua e gare di gondole.

Il progetto di modificazione del volto della città prevedeva anche lo sventramento di strade, l'abbattimento di vecchi borghi, la demolizione di chiese e conventi soppressi, in vista della realizzazione di un tessuto urbano più moderno. Il palazzo Nazionale, divenuto Palazzo Reale nel 1805, fu ampliato da Canonica con lo sventramento dell'adiacente via delle Ore. Il Teatro alla Scala fu ingrandito grazie alla demolizione del convento di San Giuseppe. Anche alcuni teatri trovarono la loro sede in edifici religiosi. Pensiamo al Teatro dei Filodrammatici, realizzato su disegno del Canonica e del Pollak, che fu collocato nei

locali della soppressa chiesa di S. Damiano; o il teatro Carcano, eretto anch'esso su disegno del Canonica, che ebbe la propria sede nei locali dell'ex-monastero di S. Lazzaro. Inaugurata nel 1809, l'Accademia di Brera fu insediata a fianco dell'Accademia di Belle Arti ad opera del pittore Giuseppe Bossi e collocata nei locali della chiesa di S. Maria di Brera e dell'annessa chiesa degli Umiliati.

Tra le realizzazioni che meglio di altre espressero il gusto neoclassico dell'epoca vanno ricordate l'Arco del Sempione, voluto dal Consiglio municipale per celebrare l'elevazione di Napoleone al trono d'Italia e il rifacimento della facciata del Duomo. Con un investimento di ben otto milioni e mezzo di lire, Napoleone mise mano a un'opera che era rimasta inalterata dal medioevo. Nel tentativo di conciliare gli elementi classici del Rinascimento con lo stile gotico, gli architetti Pollak, poi Zanoja e infine Amati intervennero sulla facciata del Duomo e la ricoprirono di marmi policromi.

Il grandioso progetto della Commissione dell'Ornato poté essere realizzato solo in parte, ma per grandiosità e razionalità resta uno dei piani regolatori più moderni e coraggiosi concepiti nell'Italia del XIX secolo. A tale riguardo basti ricordare qual era l'immagine della città agli occhi di illustri visitatori. In alcuni appunti del novembre del 1817, Stendhal così descriveva la città:

Milan est la ville d'Europe qui a les plus belles rues et les plus belles cours. Il y a quatre ou cinq mille colonnes de granit; son peuple offre le réunion de deux choses que je n'ai jamais vues ensemble, au même degré, la sagacité et la bonté. Quand il discut, il est le contraire des Anglais, il est serré comme Tacite; la moitié du sens est dans le geste et dans l'oeil (Stendhal 1969)¹.

1. «Milano è la città d'Europa che ha le più belle vie e i più bei corsi. Ci

E nel 1811 nel suo *Journal* nel paragonare Milano a Parigi: «Les rues de Milan sont aussi commodes que les nôtre sont dégoûtantes («Le vie di Milano sono tanto comode quanto le nostre sono ripugnanti» Stendhal 1955: 1087). A testimonianza della grandiosa eredità urbanistica lasciata da Napoleone valgono anche le parole del duca di Richelieu che in visita a Milano nel 1819:

Quelle magnifiche ville! Que d'embellissements! Que de richesses! Si Bonaparte eût prolongé sa puissance de quelques années, c'eût été sans doute la plus superbe ville du monde. Son Arc de Triomphe, s'il s'achève, surpassera de beaucoup tout ce que les Romains nous ont laissé dans ce genre (Godechot 1971: 225)².

Milano, che si presentava come un'anomalia nello stagnante contesto italiano, mostrò d'essere un indiscusso polo d'attrazione. Dal 1808 al 1813, infatti, la popolazione della città passò da 127 mila abitanti a 157 mila, in seguito ad un afflusso migratorio attirato dalla possibilità d'impiego nell'amministrazione civile e militare e dall'ingente mole di lavori pubblici.

sono quattro cinque mila colonne di granito; il suo popolo unisce due cose che non ho mai visto insieme allo stesso grado, la sagacia e la bontà. Quando discute, è il contrario degli inglesi, è conciso come Tacito; metà del significato sta nel gesto e nello sguardo».

2. «Che magnifica città! Quanti abbellimenti! Quante ricchezze! Se Bonaparte avesse prolungato il proprio potere di alcuni anni, sarebbe stata senza dubbio la più superba città del mondo! Il suo arco di trionfo, quando sarà completato, supererà di molto tutti quelli che in questo campo i romani ci hanno lasciato».

1.1.3. *Dal congresso di Vienna all'Unità*

Nonostante l'inasprimento repressivo, all'indomani del Congresso di Vienna l'amministrazione austriaca continuò a promuovere il progresso e lo sviluppo di Milano. Tra il 1817 e 1818 venne avviata l'illuminazione a petrolio e fu regolamentata la pulizia notturna delle strade. La città esibiva un aspetto elegante e gli spettacoli alla Scala erano generosamente finanziati. In questo periodo venne inaugurata la ferrovia Milano–Monza che era la seconda in Italia. Anche l'industria lombarda, soprattutto quella della seta, fioriva, ma appariva sempre più chiaro che solo l'unificazione della penisola avrebbe potuto garantire l'allargamento del mercato, il solo capace di promuovere un autentico sviluppo.

Nel 1859 Milano toccò i 192.000 abitanti, cui si aggiungevano i 40.000 dei Corpi Santi, nuclei abitativi che circondavano il centro cittadino. Si trattava di una serie di località del circondario, disposte a corona intorno a Milano, così chiamate perché la tradizione voleva che lì fossero sepolti gli antichi martiri cristiani. Nel corso degli anni, grazie anche al minor peso dell'imposizione fiscale, erano sorte fabbriche, manifatture, magazzini e abitazioni del proletariato industriale. I diversi centri erano stati aggregati in un'unica entità amministrativa dall'imperatore Giuseppe II nel 1781: il Comune dei Corpi Santi. Oltre alla crescita di Milano, l'inglobamento dei Corpi Santi comportò l'abbattimento dell'ideale perimetro che separava la città da quegli agglomerati, aprendo la strada alla futura espansione della metropoli.

Anche all'interno dei Bastioni si effettuarono interventi urbanistici, che rimasero tuttavia isolati. Possiamo ricordare l'allargamento della Corsia dei Servi, il futuro corso

Vittorio Emanuele, e l'erezione della galleria De Cristoforis, subito battezzata dai milanesi «la contrada de véder» (di vetro). Per quanto un certo attivismo non sia mai venuto meno, l'età successiva al congresso di Vienna è per Milano una stagione di consolidamento, piuttosto che di innovazione. La città non è più la capitale di un regno, come era accaduto sotto Napoleone, ma è ormai il centro periferico di un grande impero. Ogni idea di grandi riforme, che avrebbero potuto condurre a una profonda evoluzione dell'aspetto della città, venne bandita e i neoclassici vennero liquidati come visionari e megalomani. Per interventi più radicali occorrerà attendere gli anni successivi all'Unità. Addirittura uno dei massimi studiosi della storia dell'architettura italiana, Giuseppe de Finetti ha scritto:

Gli anni dal Congresso di Vienna alla liberazione dell'Austria furono per Milano anni di letargo; nulla che facesse ripensare al periodo maria-teresiano (1715–1780) a cui tornavano con tenero rimpianto gli austriacanti milanesi. [...] Durante i quarantacinque anni in cui durò l'Austria a Milano si han da citare ben poche opere di quelle che modificano il corpo urbano ed influiscono fortemente sulla sua vita futura: all'interno rettifiche parziali delle fronti stradali, a cui ci si accingerà quando l'attività edilizia privata ne dà occasione ed una sola riforma promossa dal Comune, quella della Corsia dei Servi; all'esterno le opere ferroviarie e la scelta del luogo pel Cimitero Monumentale. (De Finetti 2002: 103).

In effetti basta confrontare le due nuove barriere milanesi, alla Porta Comasina del Moraglia e i Casini della Porta Orientale, con le porte del periodo napoleonico — l'Arco della Pace, Porta Marengo e Porta Nuova — per avere un'idea dell'abisso che separa l'epoca neoclassica da quella della Restaurazione. In assenza delle idee generali e della visione complessiva, alle vaste concezioni urbanistiche

d'insieme della prima, succedono gli interventi sporadici della seconda. Inevitabile lo svilimento della qualità delle opere.

Prendiamo in esame le vicende di due aree del centro di Milano. Nel 1825, in occasione della visita dell'imperatore Francesco, si decise di allargare di tredici metri la Corsia dei Servi. In realtà i lavori presero il via nel 1829, portando alla realizzazione soltanto di una parte dell'arteria. Basterebbe il raffronto tra questo incerto e laborioso intervento urbanistico e il rettilineo di Porta Orientale o la piazza dell'Arcivescovado del 1807, per avere un'idea della distanza che corre tra i due periodi.

Altrettanto emblematica la vicenda del Cimitero Monumentale, la cui funzione avrebbe dovuto essere di abolire gli altri luoghi di sepoltura posti all'interno della città. Il clima era quello dell'editto di Saint Cloud, che nel 1807 susciterà l'ode *I Sepolcri* di Foscolo, anche se fino dal 1788 un decreto di Giuseppe II aveva sancito il principio di una nuova disciplina in questo campo. Eppure anche nel caso del Monumentale il primo concorso venne bandito nel 1838 nella Milano austro-ungarica, ma per una serie di circostanze sfavorevoli i lavori cominciarono solo nel 1857 e furono subito bloccati in seguito all'annessione della Lombardia al Piemonte. Quando ripresero, il progetto neoclassico dell'amministrazione austriaca non piacque più. Si sentiva il bisogno di uno stile da «camposanto italiano», attuato dal progetto neo-romanico di Carlo Maciachini. I lavori iniziarono nel 1864 a Unità già completata, e la chiesa che doveva sorgere entro il perimetro cimiteriale fu trasformata in una sorta di pantheon delle glorie milanesi, dove sarebbero state accolte le spoglie di Manzoni, Cattaneo, Grossi, Hayez (Rozzi (a cura di) 1992: 274).

1.1.4. *L'economia si muove*

Nel periodo compreso tra le riforme asburgiche e l'avvento della rivoluzione industriale l'economia lombarda è caratterizzata da quella che è stata definita «la stagione dei negozianti» (Levati 2003: 68–83). Si tratta dell'affermazione di un nuovo gruppo sociale, che per certi versi fa propri gli atteggiamenti dei vecchi ceti aristocratici, pur facendosi promotore di valori e atteggiamenti del tutto nuovi. Non si trattò di un fenomeno lineare se ancora Cattaneo nel 1837 ebbe a notare che Milano era «una città dove moltissimi dei commercianti stessi non hanno quasi stima per il commerciante se non in quanto egli non sia commerciante» (Cattaneo 1956: II, 43).

Gli uomini d'affari che tra XVIII e XIX secolo segnano inconfondibilmente la transizione dalle vecchie aristocrazie ai nuovi capitani d'industria rappresentano «il più rilevante elemento di novità e discontinuità rispetto al passato» (Levati 2003: 69). Il prestigio acquistato dai nuovi ceti è una delle conseguenze del riformismo asburgico, che, nel quadro di uno stato moderno, mira a ridefinire peso e ruoli dei patriziati cittadini, da sempre spregiatori del «mercante inteso alla moneta». Napoleone per parte sua si rese subito conto dell'importanza del mondo degli affari lombardi e volle che i commercianti svolgessero una duplice funzione: «quale indispensabile elemento di equilibrio sociale e quale mezzo di legittimazione del proprio potere all'interno della peculiare situazione italiana» (Levati 2003: 71). Al ritorno dell'Austria sembrò per qualche tempo che la vecchia aristocrazia potesse riprendere il pieno controllo della società, rinnovando l'antica diffidenza sociale verso la mercatura. Ma la macchina della storia non si fermava e anche nella Restaurazione i ricchi mercanti milanesi ebbero a

godere di un'importanza addirittura crescente, di cui sono testimonianze le nuove forme associative. Proprio a Milano, in contrapposizione ai tradizionali «casini» dei nobili o ai salotti aristocratici, nacquero inedite forme di sociabilità borghese fondate su presupposti di tipo egualitario. Tipico il caso della Società del giardino, sorta fino dal 1783. In questi club l'aggregazione non avveniva sulla base dell'ordine sociale, né sulla base delle corporazioni professionali, bensì facendo riferimento a criteri puramente individuali, fondati sul successo economico. L'esigenza era quella di aprire nuovi spazi di visibilità sociale e, possibilmente, di influenza politica.

Associazione e giornali: ecco i poli attorno a cui nel corso degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento non solo i gruppi mercantili, ma l'intera città diedero voce all'opinione pubblica, anche se non dobbiamo dimenticare che vi era comunque coinvolto un esiguo numero di cittadini. Ancora negli anni Quaranta il «gioco» associativo non coinvolgeva più dell'1,5 per cento dei milanesi (qualche migliaio di tessere se si considerano sia le società di vicinanza che di programma, solo 1600 se si computano solo le prime), mentre giornali periodici di maggior interesse — con diffusione quindi extraregionale — avevano tirature intorno alle 500 copie. (Levati 2003: 81)

Nonostante queste aperture i ceti che trassero vantaggio dal dominio napoleonico furono soprattutto la nobiltà e i settori più ricchi della borghesia, grazie all'acquisto dei cosiddetti «beni nazionali» confiscati alla chiesa. Tuttavia l'industria e il commercio lombardi risentirono delle pesanti pressioni fiscali e della subordinazione dell'economia locale a quella francese. Mentre continuava a mancare un mercato più vasto, il «blocco continentale» imposto da Napoleone all'Inghilterra segnò una battuta d'arresto degli

scambi avviati nell'ultima età austriaca (Della Peruta 1992: 9).

La Lombardia che entrava nel Regno del Lombardo-Veneto poteva vantare una superficie triplicata e una popolazione raddoppiata rispetto ai tempi di Maria Teresa e Giuseppe II. Inglobata nell'impero asburgico, non poté tuttavia contare su particolari autonomie. Milano cessò di essere la capitale di un grande stato, come era accaduto sotto il Regno d'Italia, perdendo importanza sia politica, sia amministrativa. A impartire il colpo di grazia provvide la carestia del 1815-17, che diede vita a moti di piazza e assalti ai forni, particolarmente frequenti in città.

Tuttavia nei quarantacinque anni compresi tra il Congresso di Vienna e l'Unità, Milano andò lentamente preparando le condizioni dello sviluppo che avrebbe conosciuto una volta consolidato il nuovo assetto nazionale. L'elemento strategico fu il ricco tessuto produttivo, in primo luogo legato all'industria della seta, ma anche la creazione a partire dagli anni Quaranta di industrie di notevoli dimensioni per l'epoca, all'origine del successivo affermarsi di moderne fabbriche capitalistiche (Della Peruta 1992: 24).

Sviluppo e consolidamento della vocazione manifatturiera imprenditoriale; primato nelle attività economiche e nelle intraprese editoriali connesse all'organizzazione e alla diffusione della cultura; posizione di avanguardia nel campo dell'istruzione elementare secondaria con una acculturazione dei ceti popolari abbastanza larga: questi alcuni dei processi dei fenomeni che sembrano connotare in modo più netto tra 1815 al 1848 il profilo complessivo di Milano rispetto alle altre città del resto della penisola. (Della Peruta 1992: 29)

Continuava a resistere e anzi si consolidava il tessuto produttivo dell'artigianato e della piccola impresa:

Già in avvio di Restaurazione risultava evidente in Milano la presenza di una trama abbastanza fitta di botteghe artigiane, di “lavoreri”, di piccole fabbriche [...] ed era questo un insieme di tratti distintivi che conferiva a Milano un carattere unico nel panorama delle cento città italiane (Della Peruta 2009: 42–43).

1.1.5. *L'arretratezza dell'editoria italiana*

Franco Della Peruta (1992: 25) ha sostenuto che nell'età della Restaurazione, più che una piccola Manchester, Milano ricordava una piccola Parigi. Un'affermazione che riprende quanto leggiamo nella lettera al fratello Carlo che Leopardi inviò il 31 luglio 1825: «Milano è uno specimen di Parigi ed entrando qui si respira un'aria della quale non si può avere idea senza esservi stato» (Leopardi 1925: II, 7).

Fin dai primi anni della Restaurazione, Milano si qualifica come la capitale dell'industria editoriale dell'intera penisola. Una parte della produzione libraria e periodica fu al tempo stesso il frutto e lo stimolo di una società colta che poteva definirsi il risultato di quello sviluppo sociale che l'età napoleonica aveva impresso alla vita dell'ex-Regno d'Italia. Nella prima metà dell'Ottocento sullo sfondo di una cultura profondamente conservatrice, tendente a uniformarsi a quei moduli retorico-umanistici tipici della cultura dell'ancien régime, una delle conquiste rilevanti della società lombardo-veneta fu la nascita di un'opinione pubblica e di nuove forme di aggregazione sociale.

Nel Lombardo-Veneto la circolazione delle idee era limitata dall'imposizione di una censura, che al pari del divieto di associazione politica, mirava a soffocare le voci di dissenso ideologico e politico. Per questo motivo la produzione editoriale milanese rimase estranea a quel dibattito

ideologico che coinvolgeva le riviste francesi e inglesi. L'afflusso di intellettuali a Milano fu talmente ingente che la città divenne in breve la capitale culturale della penisola. Questo ruolo fu favorito in parte dalla pratica di una censura comunque meno rigida rispetto al resto del paese, in parte dalla presenza di un mercato librario nato in età napoleonica e sostenuto da un ceto dirigente desideroso di agganciarsi alla moderna cultura francese dell'epoca, infine dagli effetti della riforma dell'istruzione elementare obbligatoria, che aveva silenziosamente allargato il contingente dei potenziali lettori su cui gli editori poterono fare affidamento. A Milano, attraverso la soppressione dei ministeri, gli austriaci avevano snellito il corpo dei funzionari dell'amministrazione e dell'esercito. Essi confluirono nella nascente industria editoriale, svolgendo l'attività di traduttore, articolista, scrittore su commissione. A essi andavano aggiunti altri laureati, particolarmente numerosi a Milano, che per scelta o per sfortuna non riuscirono a integrarsi nella macchina burocratica austriaca e sperimentarono il mestiere di operatore della cultura.

Nel 1816, un solo anno dopo il ritorno degli austriaci, nella sola Lombardia si erano pubblicati 653 titoli, contro i 114 dell'intero Regno di Napoli. Fino ad allora le pubblicazioni milanesi avevano visto tra i titoli a maggiore tiratura quelli ascetici e devozionali. Si trattava di ristampe che poco o nulla necessitavano dell'intervento di uomini di cultura. L'altro genere di grande diffusione era l'almanacco, molto apprezzato dalle classi popolari di recente alfabetizzazione. La grande svolta si ebbe attorno agli anni Trenta, quando la vendita degli almanacchi iniziò a declinare. Ciò testimoniò la maturazione degli alfabetizzati, che ormai non apprezzavano più un prodotto tanto scadente come gli almanacchi. Su questo sfondo si colloca la nascita

di periodici e riviste, che fecero di Milano «il più raffinato «laboratorio» pubblicistico di studi sulla società, nelle sue diverse articolazioni (economia, scienza, tecnica), presente nel panorama territoriale della penisola» (Meriggi 1987: 243).

Nel secolo compreso tra la metà del Settecento e la metà dell'Ottocento si assiste anche in Italia alla nascita di una moderna editoria di tipo capitalistico.

Ma a questo appuntamento la tipografia della Penisola giungerà con forte ritardo e non poche contraddizioni di fronte ai più evoluti paesi europei, manifestando una condizione di inferiorità strutturale resasi già evidente nel corso del Settecento (Di Rienzo 1995: 69).

Anche la condizione del letterato rimarrà a lungo assai precaria e solo con la Repubblica Cisalpina e il Regno d'Italia, l'influsso esercitato dalla cultura d'Oltralpe offrirà agli uomini di cultura nuove opportunità, nonostante fino d'ora si manifestino i mali cronici dell'editoria italiana: un mercato sostanzialmente anarchico e un eccesso di produzione (Di Rienzo 1995: 82). Inconfondibili le parole di Foscolo, che nello scritto *Della morale letteraria* del 1809 mette in luce le differenze tra la nostra e l'editoria europea:

La facilità d'eludere le leggi da' librai de' diversi Stati in cui si divide l'Italia, la difficoltà di propagare con infidissimo commercio le opere in tutti i paesi italiani, il gusto finalmente, che è diviso secondo la varietà e la disunione degli Stati [...] fa sì che pochi stampatori si arricchiscano, e molti autori impoveriscano (Foscolo 1933: 114).

Ciò non toglie che, come ha evidenziato Marino Berengo (1980), l'età della Restaurazione a Milano sia caratterizzata da uno straordinario slancio imprenditoriale, ma

anche culturale, espresso da editori come Nicolò Bettoni, Giovanni Silvestri, Antonio Fortunato Stella. Irrisolta restava tuttavia la questione della proprietà letteraria, che si ripresenterà anche a Manzoni³, e che era la condizione per un reale decollo dell'editoria italiana. La pirateria tipografica era stata infatti la risposta a una nuova domanda di lettura da parte di un sistema editoriale arretrato, per il quale poco sarebbe cambiato con il sia pur tardivo riconoscimento del diritto d'autore, che avviene nella maggior parte degli stati della Penisola intorno agli anni Venti.

Fu solo alla fine degli anni Trenta con un personaggio come Giampietro Vieusseux che il problema della proprietà letteraria si pose energicamente a tutta la Penisola. Al 1839 risale l'opuscolo di Niccolò Tommaseo, *Delle ristampe. Ai Librai d'Italia* (Tommaseo 1839), edito dal Gabinetto scientifico-letterario di Vieusseux, in cui il diritto d'autore viene rivendicato come un qualsiasi altro diritto alla proprietà. Infine nel 1840 venne firmata la Convenzione austro-sarda sulla proprietà letteraria, che, presto sottoscritta dai principali stati della penisola, riconoscerà finalmente il diritto d'autore. Solo nel 1882 proprio a Milano verrà fondata la Società italiana degli autori ed editori (Siae), che avrebbe determinato una svolta dal punto di vista sia economico, sia professionale nella tutela delle nuove professioni intellettuali diffuse dalla nascente industria culturale.

Stando ai dati riportati da Di Rienzo (1995: 85), che li desume dalla *Bibliografia italiana*, dell'editore milanese Giacomo Stella, nel periodo 1835-44 i più importanti centri di produzione libraria della Penisola furono Milano con

3. Fondamentale la lettera in Manzoni 1943: 727-50. Sull'argomento si vedano Parenti 1954 e Bonanni 1988.

4900 titoli e Venezia con 3300. Seguivano a distanza Torino e Firenze con rispettivamente 2300 e 1350 titoli. Secondo i dati offerti da Gianluca Albergoni (2006: 27), a Milano nei primi dieci anni dell'Ottocento fu pubblicato il 14% dei libri italiani, saliti a oltre il 20% nel secondo decennio, con una lieve contrazione nella successiva età della Restaurazione. «I letterati – ricorda – guardano a Milano non senza una punta di bramosia perché sanno che è importante esserci, perché è lì che sembra sempre poter succedere qualcosa di rilevante» (Albergoni 2006: 27).

Fra gli editori più dinamici vi furono il torinese Pomba e il fiorentino Le Monnier, che rinnovarono i loro cataloghi e lanciarono i primi esperimenti di libro economico. Tuttavia la divisione politica della Penisola impediva l'allargamento del mercato librario, dal quale restava sostanzialmente escluso il Meridione.

Mentre nel resto dell'Europa il dibattito sul diritto d'autore e sulla proprietà letteraria procederà di conserva con l'affermarsi di una moderna editoria, in Italia toccherà ancora a un editore milanese, Emilio Treves, porre la questione al *Congresso per la proprietà letteraria ed artistica*, celebratosi a Milano dal 6 all'8 ottobre 1878. Ancora una volta il capoluogo lombardo si mostrava all'avanguardia nei processi di modernizzazione, confermando il carattere strategico del settore editoriale.

1.1.6. *La nascita di nuovi pubblici e la stampa periodica*

Come notato all'epoca già da Di Breme (Della Peruta 2009: 44), nell'età tra Illuminismo e Romanticismo a Milano si assiste anche alla formazione di una moderna opinione pubblica urbana, che si sottrae ormai alla logica delle vecchie cerchie aristocratiche. Ne derivano conseguenze

importanti, che sono state poste in luce da Giovanna Rosa e che riguardano sia il mutamento dello status sociale degli scrittori, sia la riorganizzazione del sistema dei generi e degli stili letterari (Rosa 2001: 193). Milano è certamente la punta più avanza di una riconsiderazione del problema del pubblico che l'età del Romanticismo svolge. Si pensi solo alla polemica classico-romantica o alle scelte linguistiche di popolarità del romanzo manzoniano.

Tuttavia le tirature restavano basse e, come ricorda Berengo nella sua ricerca sul mercato editoriale a Milano, nell'età della Restaurazione non si superano mai le mille-duemila copie (Berengo 1980). Il romanzo, soprattutto quello storico, resta il genere più gettonato, divulgato spesso attraverso la stampa periodica popolare, le strenne o gli almanacchi. Naturalmente le parti più avvertite dell'*intelligencja* levano accorate proteste per il decadimento letterario e la diffusione di un giornalismo sempre più banale. Si vedano per tutte le osservazioni di Carlo Tenca (Pomba, Vieusseux, Tenca 1986), «forse lo scrittore italiano più attento, alla metà dell'Ottocento, al mercato del libro» (Cadioli 1995: 113). Autore non a caso milanese, coglie con sicurezza le trasformazioni intervenute a livello sociale con la fine del Settecento, quando i nuovi pubblici hanno imposto anche nuovi prodotti letterari.

Se un tempo il letterato era sicuro di un pubblico tradizionalmente educato alle stesse sue idee, agli stessi suoi principi, conservati di generazione in generazione, ora invece egli ha un popolo immenso davanti a sé, di cui deve farsi interprete, e, quasi diremmo profeta (Pomba, Vieusseux, Tenca 1986 : 284).

Tenca pone fra i primi il problema della popolarità della letteratura in Italia, che, da Manzoni a Bonghi (1856), fino a Gramsci (1949), inquieterà più di un autore. Ascol-

tiamo ancora la testimonianza dello scrittore milanese in un articolo del 1850 intitolato *Gli almanacchi popolari* e ospitato nell'antologia tenchiana *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*:

Lo stile veramente popolare non si è ancora trovato, e non si troverà così presto, perché ciò che fa lo stile è l'abitudine lunga di pensiero e l'amoroso consentimento di vita, e a' nostri tempi è troppo nuovo e recente questo conversare col popolo per entrare nello spirito del suo linguaggio, che è la parte di essa la più intima e la più restia (Scalia (a cura di) 1971: 70).

Le gazzette del tardo Settecento avevano segnato la convergenza tra gli intellettuali più avanzati e i governi riformisti. L'incalzare degli eventi rivoluzionari e la discesa dei francesi in Italia travolge questa collaborazione e dà vita alle prime forme di giornalismo politico. Anche a Milano in questo periodo si assiste al proliferare di fogli che imitano i modelli della stampa giacobina d'oltralpe. Si tratta tuttavia di una stagione piuttosto breve cui pone fine la normalizzazione imposta da Napoleone, che intende il giornalismo come uno strumento di consenso verso il regime. È il caso a Milano dal «Giornale italiano», che diverrà l'organo ufficiale del governo napoleonico.

Con il passaggio dall'età napoleonica alla Restaurazione Milano vede confermato il suo primato all'interno del quadro culturale italiano. Carlo Capra (2003: 46–47) ha indicato una serie di fattori che spiegano la posizione dominante della città anche in un'epoca tutt'altro che favorevole. Il primo è l'atteggiamento del regime austriaco, complessivamente meno reazionario di altri governi della penisola. Un altro dato da ricordare è la presenza in città di ex-funzionari napoleonici, che prestano la loro opera presso editori e librai, sullo sfondo di una ricca vita culturale.

Né si può dimenticare il frutto del riformismo settecentesco, come poi del governo napoleonico. Infine ebbero un peso gli intraprendenti ceti borghesi, che operarono nei settori della produzione, della finanza, del credito e dei trasporti raccordando la Lombardia alle più avanzate realtà europee.,

Nell'età della Restaurazione la stampa periodica conosce un periodo di grande sviluppo. Sono letterati o associazioni di intellettuali, oppure singoli imprenditori in collaborazione con uomini di cultura a dar vita alla maggior parte dei giornali. Ancora una volta Milano consolida il suo primato e lo fa sostanzialmente per due ragioni ben chiarite da Berengo (1980): da una parte la presenza di un gruppo di uomini di cultura deciso a usare i periodi come strumenti per la diffusione delle idee, dall'altra per lo sviluppo dell'editoria locale che persegue una modernizzazione riguardante sia le tecniche di stampa, sia la distribuzione. Diversamente da quanto accade negli altri stati italiani, dove la fine della parabola napoleonica segna un arresto del rinnovamento in senso borghese della società, a Milano lo stesso regime austriaco nella figura del governatore Bellegarde convinto dell'importanza del giornale quale strumento di pressione sull'opinione pubblica, mobilità personaggi come Ugo Foscolo (1933a) o come Giuseppe Acerbi, Vincenzo Monti e Pietro Giordani, che nel 1816 firmarono la «Biblioteca italiana», periodico dal quale partirà la famosa polemica classico-romantica.

La grande stagione giornalistica milanese trova un'anticipazione nella sezione dedicata a «statistica, economia, manifattura, agricoltura, arti e scienze» della rivista romantica «Il Conciliatore» (Branca (a cura di) 1953). In essa i redattori concentrarono gli sforzi volti alla promozione dell'introduzione in Lombardia della navigazione a vapore

e dell'illuminazione a gas. Sorto a partire dal settembre 1818 in contrasto con la rivista austriacante «La Biblioteca Italiana», il foglio azzurro riunirà una serie assai variegata di intellettuali con l'obiettivo di diffondere una moderna opinione pubblica. Promotori dell'iniziativa editoriale furono Luigi Porro Lambertenghi e Federico Confalonieri, insieme a Ludovico di Breme, Silvio Pellico, Pietro Borsieri, Giovanni Berchet, Ermes Visconti. Non si trattava di giornalisti di professione, ma di un gruppo di intellettuali che si riuniva attorno ai due finanziatori. Pur non abdicando dal proprio ruolo egemonico, il patriziato milanese, richiamandosi alle grandi esperienze d'Oltralpe (Francia e Inghilterra in particolare), diede prova di una grande capacità di rinnovamento in chiave moderna.

Gli anni Venti videro la diffusione di riviste minori. Tra queste vanno ricordate le riviste pubblicate da Francesco Lampato. Per la qualità degli articoli si distinsero gli «Annali universali di statistica», ai quali collaborarono firme come Giandomenico Romagnosi, Pietro Custodi, Melchiorre Gioia, Carlo Cattaneo. Nata come un «giornale di utili cognizioni», con il tempo la rivista si concentrò sulla trattazione di temi di politica sociale e rappresentò la sede in cui la società civile colta mostrava pubblicamente l'emergere di nuovi interessi.

Nel 1830 sempre a Milano sorse «Il Politecnico» (Cattaneo 1989) di Carlo Cattaneo, che cercò per la prima volta in Italia di raccordare cultura scientifica e cultura letteraria, in una prospettiva di forte rivendicazione democratica. Lo stesso impegno a incidere concretamente nella società si ritrova nella «Rivista europea», che potrà contare tra il 1845 e il 1847 sull'autorevole direzione di Carlo Tenca. La diffusione di queste testate, pur qualitativamente rilevanti, fu assai limitata, aggirandosi mediamente attorno alle cinquecen-

to copie, ma esse ebbero una grande importanza perché rappresentarono la sede di elaborazione e di riflessione della società civile milanese. Una circolazione tanto esigua venne comunque potenziata grazie alle numerose accademie e ai circoli di lettura, che si diffusero rapidamente nella Milano degli anni Quaranta. La chiusura di queste due testate alla fine del decennio testimonia la crisi della tradizionale pubblicistica umanistica e scientifica, a favore di una stampa sempre più mobilitata sul piano politico.

Gli anni Trenta consolidarono il successo della produzione periodica secondo lo stile di Lampato e la nascita di testate meno colte, ma dal grande successo come «L'ape delle cognizioni utili» di Giuseppe De Welz e «L'eco della borsa», destinata agli operatori del settore. Come ha notato Ugo M. Olivieri, anche dal punto di vista della pubblicistica, il biennio rivoluzionario 1848-49 si presenta con caratteristiche proprie rispetto all'arco di tempo che precede l'Unità. In quei due anni infatti

la ritrovata libertà di stampa e la presenza di opzioni politiche diverse sulla questione nazionale determinarono un orientamento decisamente politico-militante delle numerosissime testate che nacquero in tutti gli Stati italiani. I fogli periodici divennero non solo luogo del dibattito e dell'informazione politica, ma espressione di gruppi e di tendenze, tentativi di aggregazione dell'opinione pubblica attorno a progetti politici in diretta contrapposizione (Olivieri 1995: 131).

Gli eventi che agitano l'Europa e gli stati italiani in quegli anni trovano larga eco nella stampa periodica locale. A Milano il giorno stesso dell'espulsione degli austriaci molti giornali teatrali diventano politici. Il governo provvisorio della Lombardia pubblica il suo giornale, «Il 22 marzo» e nei mesi dell'indipendenza milanese esce anche «L'Italia

del popolo», compilato dallo stesso Mazzini. Ma anche le nascenti tesi socialiste trovano espressione con il giornale «L'operaio».

Fino al 1860 il ritorno della censura costrinse a ripiegare sul modello del vecchio giornalismo letterario e di costume, in cui spicca il tentativo di Tenca, che con «Il Crepuscolo», tra il 1850 e il 1859, cercò di tenere fede a un giornalismo militante capace di indirizzare il pubblico dei lettori. La parabola di Tenca da posizioni vicino a Mazzini e a Cattaneo al consenso alla politica di Cavour riassume il cammino di una generazione.

Su questa distanza tra le speranze e le realizzazioni politiche, su questa mancata egemonia intellettuale sul processo unitario, si apre una nuova fase del giornalismo ottocentesco, confrontato oramai con i problemi politici e sociali dello Stato postunitario e soprattutto con una diversa periodicità e struttura dei periodici di fronte alla moderna dimensione di massa del pubblico (Olivieri 1995: 132).

1.2. L'autocoscienza della città: le *Poesie* di Carlo Porta

1.2.1. Il dispotismo illuminato asburgico e l'illuminismo milanese

Il riformismo asburgico poté giovare nel Milanese di una schiera di intellettuali sensibili alle idee illuministiche provenienti d'oltralpe e convinti della necessità di operare un radicale cambiamento di rotta nella società e nella cultura italiana. Nel 1743 fu fondata l'Accademia dei Trasformati, nella quale, accanto a colti aristocratici ed ecclesiastici, trovavano posto poeti e letterati di umile condizione come Giuseppe Parini, che dovevano mantenersi con pubblici

impieghi o facendo i precettori in case private. I temi proposti nelle sedute si prestavano alla divagazione erudita, ma nelle prose e nelle poesie di autori come Domenico Balestieri, Carl'Antonio Tanzi e Gian Carlo Passeroni era possibile individuare un primo cambiamento d'orizzonte, che sanciva un deciso rifiuto verso ogni forma d'ipocrisia e di affettazione, in nome di una «morale del vivere secondo natura» (Antonielli 1973: 52), che con Parini, Porta e Manzoni diverranno il tratto distintivo della più illustre tradizione ambrosiana.

Gli anni Sessanta del Settecento segnano una svolta decisiva nella cultura milanese: nasce l'illuminismo lombardo. Nel 1761 Giuseppe Parini nel *Discorso sopra la poesia* così si esprimeva:

Lo spirito filosofico, che quasi genio sorto a dominar la letteratura di questo secolo, scorre, colla facella della verità accesa nelle mani, non pur l'Inghilterra, la Francia e l'Italia, ma la Germania e le Spagne, dissipando le tenebre de' pregiudizi autorizzati dalla lunga età e dalle venerande barbe de' nostri maggiori, finalmente perviene a ristabilire nel loro trono il buon senso e la ragione. A lui si debbono i progressi che quasi subitamente hanno fatto per ogni dove le scienze tutte, e il grado di perfezione a cui sono arrivate le arti» (Parini 1913: I, 315).

Due anni più tardi in quello che è stato definito «una sorta di primo appassionato manifesto del nostro illuminismo» (Steiner 1967: 382), Pietro Verri rimarcava la rottura con il passato e la nascita di un'epoca nuova:

Giammai da che gli avvenimenti storici sono giunti a noi, le umane condizioni non sono state innalzate al segno che lo sono in questo secolo... né mai si è veduto più sensibilmente di quello che ora si faccia qual connessione abbiano le scienze

colla felicità delle nazioni. L'impostura freme, ma s'indebolirà per ogni verso; secreti più non vi sono ; l'arte persino di governare i popoli, la quale per lo passato era confinante colla magia, ora sta in mano de' librai [...] Lo spirito filosofico va dilatandosi per ogni parte, e questo ruscello un tempo povero e disprezzato è vicino a diventare un fiume reale, il quale sormontando gli argini ormai logori, sebben difesi tuttora da chi trova rendite ne' pubblici disordini, innaffierà colle acque sue fecondatrici la terra. La estrema decadenza obbligherà i paesi anche più torbidi d'Europa a riscuotersi, ed a vedere la luce universale» (Verri 1766: 105-06).

Insieme al fratello Alessandro e a un gruppo di amici, nell'inverno del 1761 Pietro Verri fondò una «piccola e oscura società di amici collegati dall'amore dello studio, dalla virtù, dalla somiglianza della condizione, e niente stimata nell'opinione pubblica» (Verri 1879: I, 154-55), che, per la vena polemica, fu chiamata «Accademia dei pugni». Fra i partecipanti si ricordano anche Cesare Beccaria, Luigi Lambertenghi, Giuseppe Visconti di Saliceto, Pietro Secco-Comneno, Gianbattista Biffi, a cui si aggiunsero più tardi l'abate Alfonso Longo e il barnabita Paolo Frisi. Nei loro scritti si coglieva la lezione dei moderni autori inglesi e francesi: Locke, Hume, Montesquieu, Voltaire, D'Alembert, Helvétius, Condillac, Rousseau. Tra il 1764 e il 1766 gli amici dell'«Accademia dei pugni» diedero poi vita al periodico «Il Caffè», pubblicato con frequenza decadale, secondo la formula giornalistica dello «Spectator» di Addison e Steele. Il foglio si apriva alla discussione di temi specifici, dall'innesto del vaiolo ai fidecommessi, dalla riforma del diritto alla divulgazione scientifica, mirando a coniugare grandi principi dei lumi con concreti problemi della vita quotidiana.

Dalla nascita quasi improvvisa dell'illuminismo lombar-

do bastarono pochi anni perché la produzione dell'*école de Milan* s'imponesse all'attenzione europea ed esercitasse un'azione di rinnovamento sulla cultura italiana. Accolto con entusiasmo, il risultato più prestigioso fu il trattato sulla legislazione criminale *Dei delitti e delle pene del 1764* di Cesare Beccaria.

Ma ciò che ebbe maggiore impatto sulla vita sociale e politica fu il coinvolgimento attivo nella vita politica di quasi tutti i soci dell'Accademia dei Pugni, che intorno al 1770 entrarono nei ranghi dell'amministrazione austriaca. Più che dal consenso indiscriminato alle idee di Maria Teresa, l'adesione degli illuministi lombardi al piano di riforma austriaco nasceva dal desiderio di fare fronte comune contro il regime del privilegio e contro l'assetto corporativo della società.

1.2.2. *Un quindicennio drammatico tra Napoleone e l'Austria*

Entrando a Milano nella primavera del 1796, l'*armée* napoleonica portava con sé, non soltanto le idee rivoluzionarie di libertà e uguaglianza, ma anche una lunga schiera di emigrati meridionali, che si erano rifugiati in Francia in seguito alle condanne del 10 novembre 1794. A questi si aggiungevano agenti politici, addetti militari e giornalisti provenienti dalle altre regioni italiane, ansiosi di propagare il verbo repubblicano. La città divenne in questo modo una fucina esplosiva, di fronte alla quale gli esponenti dell'epoca riformatrice, Verri e Parini, rimasero attoniti e fecero un passo indietro.

In questa prima fase la battaglia condotta da politici e intellettuali in prevalenza meridionali, che affermano l'unità di tutti i popoli e discutono del problema nazionale, è di stampo illuminista, anticlericale, filo-unitario. Pur

riconoscendo il gran merito di aver risvegliato l'Italia da un letargo secolare, ben presto si fanno strada anche riserve su Napoleone, che con il passare dei mesi sempre più appare quale dominatore assoluto della Penisola.

Il dibattito imperniato su questi temi si accende nei circoli e si diffonde attraverso una stampa militante, purtroppo di brevissima durata e senza successo durevole. Celebre «Il Monitore italiano», fondato da Melchiorre Gioia e Giacomo Breganze. Il giornale politico milanese si fece portavoce delle aspirazioni libertarie italiane, condannò duramente il trattato di Campoformio e assunse in generale una posizione critica nei confronti dei francesi e dei loro servili sostenitori, accusando il governo della Cisalpina di ostacolare la libertà e l'indipendenza dell'Italia. Fra le voci più intransigenti, Foscolo, Borsieri, Pellico e i collaboratori degli «Annali di Scienze e Lettere». Accanto alla vecchia cultura accademica e cortigiana, Milano diventava il fecondo laboratorio di una nuova cultura fondata sul concetto di italianità, che trovava nella lingua, liberata dall'ossequio cruscante, ma anche affrancata dai gallicismi, un nuovo mezzo d'espressione.

In questo giro d'anni Milano diventa il polo d'attrazione di numerosi intellettuali provenienti da tutta la penisola: Vincenzo Cuoco dirige l'organo ufficioso del regime, il «Giornale italiano»; Vincenzo Monti fu «istoriografo regio», Alessandro Volta condusse le proprie ricerche scientifiche. Nacque allora quale pendant dell'omonimo francese l'Istituto italiano, che diverrà poi il glorioso Istituto lombardo di scienze e lettere.

Fra le tante vicende degli intellettuali capitati a Milano in questi anni, paradigmatica del rapporto di odio-amore verso Napoleone risulta la parabola di Foscolo, uomo di cultura profondamente coinvolto nelle vicen-

de della sua epoca, che costituirà un luminoso esempio per gli uomini del Risorgimento. La speranza di un'Italia finalmente libera e indipendente aveva animato il fervore filo-napoleonico del poeta negli anni 1796–97. In seguito al «tradimento» di Campoformio e alla politica di Napoleone volta ad asservire l'Italia alla Francia, Foscolo comprese che il processo di liberazione dallo straniero sarebbe stato lungo e graduale. Documento amaro quanto cocente di tale delusione, sono *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. In Italia la totale indipendenza non sarebbe potuta passare attraverso una rivoluzione, ma soltanto attraverso un lungo processo di sedimentazione delle coscienze e degli eventi. Si veda l'esortazione alle storie contenuta nella celebre *Prolusione* all'università di Pavia del 1809. Il poeta si ritirerà progressivamente in se stesso, rinunciando all'impegno civile e, alla caduta del Regno, abbandonerà l'Italia pur di non prestare giuramento all'Austria. Allontanandosi dall'Italia, così lascerà scritto alla contessa d'Albany: «L'Italia è cadavere e non va toccata né mossa mai più, [. . .]. Lasciamo in pace i morti! Chi non ha patria, secondo me, non ha nulla sopra la terra!» (Foscolo 1933b: 25).

Gli anni che corrono tra la fine del Settecento e la caduta di Napoleone furono per Milano particolarmente drammatici. I milanesi si trovarono nel giro di pochi mesi a passare da un occupante all'altro, dovendo riordinare completamente strutture e istituzioni e vivendo un drammatico avvicendamento di uomini e di idee. Ne troviamo traccia in molti autori, che, pur in prospettiva diversa, hanno dato una rappresentazione di quelle vicende e dei sentimenti da cui i milanesi furono travolti in quei fatidici mesi. Emblematici i sonetti di Carlo Porta, *Paracar che scappee de Lombardia* e *Catolegh, Apostolegh e Roman* (Porta 2000: 75 e 717), che prendono le mosse dal medesimo evento, la cac-

ciata dei francesi nell'aprile del 1814, nel corso della quale un tumulto popolare si risolse con l'eccidio del Ministro delle Finanze del Regno Italico, Giuseppe Prina (20 aprile), il ritorno degli austriaci e la ripresa dell'odioso dominio clericale.

Alla convulsa conclusione del dominio francese risale anche *La Prineide* (Porta 2000: 1043–50), un poemetto attribuito a Tommaso Grossi e dedicato al linciaggio del ministro delle finanze dell'amministrazione napoleonica. Le sestine della *Prineide*, che suscitavano l'entusiasmo di Stendhal («la meilleure satire qu'aucune littérature ait produite depuis un siècle». Stendhal 1933: III, 342), il quale le tradusse in francese per tre volte tra il 1822 e il 1832, risalgono alla primavera del 1816.

Per avere un'idea della profonda diversità di prospettiva sulle vicende politiche italiane che Milano poteva offrire rispetto ad altre province italiane, basta scorrere un testo scritto in quel giro d'anni da uno dei massimi poeti italiani e ugualmente dedicato alla situazione del paese. Chi confronti le pagine di Porta e Manzoni con la *Canzone all'Italia* di Leopardi (1987: I, 5–9) si rende immediatamente conto di come il problema italiano venga affrontato dal giovane poeta nutrito di retorica classica, proiettandolo in una dimensione astorica, in cui ritroviamo il mito del presunto primato degli italiani accanto ai riferimenti all'episodio delle Termopili. La poesia non opera più in presa diretta sui grandi eventi di cronaca, come accadeva nei testi dei due autori milanesi, ma si muove nella prospettiva di un rinnovamento della vecchia canzone civile. Nell'arretrato Stato della Chiesa, lontano dal vivace dibattito politico e culturale che caratterizzava invece Milano, anche un grande poeta non può che perdere il contatto con il proprio tempo, dialogando con interlocutori sganciati da ogni

legame con il presente, in una prospettiva di eloquente immobilismo.

O patria mia, vedo le mura e gli archi
 E le colonne e i simulacri e l'erme
 Torri degli avi nostri,
 Ma la gloria non vedo,
 Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi
 I nostri padri antichi. Or fatta inerme,
 Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
 Oimè quante ferite,
 Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
 Formosissima donna! Io chiedo al cielo
 E al mondo: dite dite;
 Chi la ridusse a tale?

Da un punto di vista sociale, la rottura degli schemi settecenteschi permise l'emergere di una nuova schiera di intellettuali. Ricordiamo che questa carriera era stata fino a quel momento ad appannaggio del clero e della nobiltà. L'intellettuale, inoltre, era legato alla corte e alla famiglia patrizia da cui dipendeva la sua stessa sopravvivenza. Lo sviluppo di una società più dinamica e articolata offrì agli intellettuali l'opportunità di emanciparsi dallo stato precedente, intraprendendo carriere in ambito amministrativo, nell'editoria, nell'esercito o nell'università.

1.2.3. «*Toschi modi*» e «*sermon natio*»

Nell'età convulsa compresa tra Napoleone e la Restaurazione i due più importanti scrittori operanti in città sono Alessandro Manzoni e Carlo Porta. Due autori che forse non potrebbero essere più diversi fra loro, ma che sono uniti da una rete di corrispondenze e rapporti (Isella 1984: 179–230), oltre che dalla comune adesione al movimento

romantico. Opposta anche la loro sorte critica: Manzoni subito salutato da un vivo consenso, che non sarebbe mai venuto meno, grazie anche alla consacrazione scolastica; Porta apprezzato da una ristretta cerchia cittadina, ma presto discriminato a causa dell'impiego del dialetto.

Con l'eccezionalità dei suoi risultati, il poeta milanese richiama una questione assolutamente capitale per la tradizione italiana: l'esistenza di due letterature, quella in toscano letterario e quella nei diversi dialetti della penisola, che attraversano i secoli e giungono ben oltre la soglia dell'Unità d'Italia. Già Giuseppe Parini aveva segnalato la dicotomia di «toschi modi» e «sermon natio», mentre Giuseppe Ferrari notava che «la letteratura dialettale riflessa tiene un posto così considerevole» (Ferrari 1839–40). Pochi decenni fa Gianfranco Contini concludeva come la nostra fosse «l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente inscindibilmente corpo col restante patrimonio» (Contini 1963). Con una generalizzazione che è stata revocata in dubbio da Franco Brevini (Brevini (a cura di) 1999: XLI–XLII), Contini è giunto a sostenere che «il bilinguismo di poesia illustre e poesia dialettale è assolutamente originario, costitutivo della letteratura italiana». Anche uno dei più illustri linguisti italiani del Novecento, Gianluigi Beccaria ha scritto che «la dialettica lingua–dialetto è stata in Italia una delle strutture portanti dell'espressione letteraria, particolarmente radicata e perennemente ritornante, fin dalle Origini» (Beccaria (a cura di) 1975)⁴. Questa peculiarità è assolutamente unica nelle letterature europee e dipende dalla caratteristica più

4. La bibliografia su lingua e dialetto nella letteratura italiana è sconfinata. Oltre al cit. testo di Beccaria, si vedano almeno SANSONE 1948; SCHIAFFINI 1950; MIGLIORINI 1960; VITALE 1960; DE MAURO 1963; SEGRE 1963; BONORA 1970; STUSSI (a cura di) 1979; PACCAGNELLA 1988–95.

originale della nostra storia sociolinguistica: la diglossia lingua-dialetti. L'una, di matrice toscana, era un codice eminentemente culturale e più specificamente letterario, gli altri erano invece lingue d'uso.

Nonostante il successo precocemente ottenuto dal toscano letterario, la tradizione italiana ha registrato nel corso dei secoli un'importante presenza di testi letterari scritti nei diversi dialetti della penisola. Lo statuto del toscano era talmente precario che per tre-quattrocento anni l'Italia ha visto divampare la famosa «questione della lingua», che ha riguardato, non il codice d'uso, bensì la lingua della letteratura. Il primo a trasferire questa secolare *querelle* dal piano retorico a quello sociolinguistico sarà Manzoni, il quale non si domanderà più, come avevano fatto i suoi predecessori, in quale lingua si dovesse scrivere, ma quale lingua lo scrittore potesse condividere con i cittadini della nuova Italia.

Il doppio registro della letteratura italiana è stato un riflesso dello scollamento tra paese reale e paese ufficiale, tra lingua della realtà e lingua della poesia, tra scrittori e popolo. Di qui il tema della impopolarità della letteratura italiana, denunciata nell'Ottocento da Ruggero Bonghi (Bonghi 1856) e rilanciato nel Novecento da Antonio Gramsci (Gramsci 1975).

Le rispettive caratterizzazioni sociolinguistiche di lingua e dialetto hanno fatto sì che le letterature che rispettivamente se ne servivano dessero vita a una specializzazione dei ruoli. Gli autori in toscano letterario si muovevano sulla strada dell'idealizzazione e della stilizzazione, mentre gli autori in dialetto si incaricavano di dare accesso alla pagina al quotidiano, all'economico, al popolare. Ha scritto Carlo Cattaneo:

Il vero stato degli animi e delle anime, lo specchio delle abitudini, delle tradizioni, delle simpatie, delle antipatie, sfugge alle superbe frasi della letteratura nazionale. Ella vien tracciata dalla raccolta dei poeti vernacoli (Cattaneo 1981: 209).

Diverse sono state le interpretazioni fornite delle letterature dialettali. C'è chi ha sottolineato gli elementi di unitarietà e continuità con la letteratura in lingua, come ha fatto Benedetto Croce e come ha fatto Gianfranco Contini con la categoria di «espressionismo linguistico». E c'è invece chi, come Giuseppe Ferrari, ha insistito sul valore antagonistico della produzione dialettale, vedendovi il riflesso di realtà locali diversamente escluse dalla pagina. Il più recente studioso della questione, Franco Brevini, ha documentato di volta in volta attraverso i secoli il modificarsi dei rapporti tra le due letterature, a seconda del variare delle realtà geografiche, delle poetiche, del prestigio delle rispettive lingue.

Studiando le letterature dialettali occorre dunque tenere ben fissi due principi. In primo luogo diverse sono state le caratterizzazioni di ogni dialetto e diversi i modi in cui ciascun dialetto si è posto in rapporto con l'italiano. In secondo luogo ogni autore ha sempre operato su due fronti: interagendo con i modelli in lingua, ma anche dialogando con i propri predecessori entro la tradizione locale. L'evoluzione letteraria avviene sulla base dei rapporti interni alla tradizione municipale, non meno che dei rapporti esterni con la tradizione nazionale in lingua. Porta guardava al Maggi e al Balestrieri, ma anche al Foscolo e al Parini (Brevini (a cura di) 1999: LXXXIX).

All'interno delle letterature dialettali si annoverano alcuni degli scrittori più grandi della tradizione italiana: Ruzante, Goldoni, Porta, Belli, Di Giacomo, Tessa. All'origine il principale bersaglio dei poeti dialettali è stato Pietro

Bembo, che con le sue *Prose della volgar lingua* del 1525 ha riaggiornato in pieno Rinascimento la norma fissata nel XIV secolo dalle Tre Corone toscane. Gli scrittori che hanno fatto ricorso alle varietà municipali, a partire da Ruzzante, contestavano il carattere pseudo-nazionale della norma bembesca, contrapponendovi l'autenticità nativa della lingua moderna. Questi autori esprimevano l'orgoglio delle realtà statuali, in cui era articolata la penisola, a fronte di una Toscana, che da secoli aveva cessato di esercitare la sua egemonia economica e politica. Il rifiuto del modello occhiutamente sorvegliato dai gendarmi della Crusca diventerà in età illuministica la rivendicazione dell'uguaglianza di tutte le lingue. Ecco cosa scrive Carlo Porta in un celebre sonetto, rispondendo alle pretese toscaneggianti di un certo «sur Gorell»:

I paroll d'on languagg, car sur Gorell,
hin ona tavolozza de color
che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell
segond la maestria del pittor⁵.

In alcuni casi la scelta del dialetto corrisponde a esigenze di realismo. È quanto accade con i drammaturghi, Goldoni per primo. Non è un caso che l'unico teatro italiano davvero rappresentabile sul palcoscenico sia quello dialettale, il solo che possa contare su una lingua verosimile. Inutile dire che tutto questo si scontava in termini di limitazione del pubblico, in quanto ogni dialetto aveva una circolazione limitata all'area municipale di riferimento.

5. «Le parole di una lingua, caro signor Gorelli, sono una tavolozza di colori che possono fare il quadro brutto e lo possono far bello, secondo la maestria del pittore» (Porta 2000: 21).

Ci sono poi stati autori che hanno rifiutato il toscano letterario per il suo carattere monolingustico, contrapponendovi la fermentante Babele dei centri italiani, gli empori, i porti, i vicoli. Ma i dialetti sono stati anche veicolo di comicità. Delle parlate popolari ci si è serviti per irridere alla rarefazione della letteratura aulica: si vedano l'anti-petrarchismo in dialetto o le numerose «traduzioni» dialettali dei classici, per prima la *Gerusalemme liberata* del Tasso. Ma ci si è serviti delle lingue popolari anche per consentire l'accesso alla pagina del deforme, del corporeo e dell'osceno.⁶

1.2.4. *La giustizia a Milano*

La comune adesione a una poetica di tipo realistico fa sì che sia Manzoni, sia Porta procurino una rappresentazione di Milano vivacemente realistica. Ma, mentre l'autore dei *Promessi sposi* proietta la sua città nella distanza dell'affresco storico, con un ironico gioco di occultamento e di riconoscimento, il poeta dialettale ci fornisce un vivido affresco della Milano del primo Ottocento, chiamando in scena tutte le classi sociali. Né si dimentichi che il tipo di verità cui tende Manzoni trascende la realtà storica, anche se da essa parte per la ricerca della giustizia umana e della Provvidenza divina, mentre il mondo portiamo si esaurisce tutto nell'immanenza e ogni verità risulta quasi inseparabile dai fatti di un assoluto *hic et nunc* condotto sulla pagina. Per questo la mia ricostruzione dell'immagine della città nel corso del XIX secolo ha scelto Carlo Porta quale punto di partenza. Emblema del realismo dialettale,

6. Per questa tipologia della produzione dialettale ho attinto a Brevini (a cura di) 1999: I, XC–XCIX.

con l'impagabile spessore del vernacolo milanese l'autore della *Ninetta del Verzee* ci parla di personaggi, consuetudini, vicende, luoghi, che, diversamente, non avrebbero avuto alcuna cittadinanza nella letteratura in lingua e che proprio per questo costituiscono un prezioso materiale per lo studioso dell'immagine della città.

Con l'eccezionalità di un risultato d'arte che lo colloca ai vertici della letteratura italiana, Porta ha interpretato i valori della Milano borghese, in uno dei periodi più frenetici e tormentati della sua storia. Nessuno come lui, infatti, afferma Franco Brevini «ha saputo rispecchiare nel suo lavoro la Milano tra Napoleone e la Restaurazione, Beauharnais e Bellegarde, *ancien régime* e Rivoluzione» (Brevini (a cura di) 1999: II, 2390). Nelle pagine portiane incontriamo una delle più articolate rappresentazioni della Milano tra Sette e Ottocento, che si raccomanda fra l'altro perché in pochi altri casi si può dire che l'immagine offerta coincida con la coscienza che le classi dirigenti della città nutrivano nei confronti della realtà in cui vivevano. Il ricorso stesso al dialetto municipale e l'opzione realista che vi è connessa costituiscono la migliore garanzia dell'impegno dello scrittore a rappresentare la città in tutta la ricchezza dei suoi aspetti. Per quanto angolata nella prospettiva dell'ethos borghese, l'immagine portiana di Milano mostra la città nel concreto articolarsi delle sue classi sociali, allineando una galleria di personaggi, che si muovono all'interno di una geografia identificatissima. Non meno puntuale la caratterizzazione linguistica, che documenta la variazione diastratica del dialetto milanese, senza trascurare gli apporti provenienti sia dal contatto con le lingue degli occupanti stranieri, sia dal confronto con la lingua di cultura per eccellenza che era il latino, soprattutto nella sua declinazione ecclesiastica. Il poeta non rinuncia neppure a misurarsi

con quel codice comicamente interferito che è il *parlar finito*, adottato con tronfia supponenza dalle «damazze».

Si badi bene che il Porta sceglie il punto di vista feriale del dialetto, lingua veicolare diffusa all'epoca a Milano in tutte le classi, diversamente da quanto accadrà nella Roma belliana, dove il dialetto era appannaggio della sola plebe. Proprio per queste caratteristiche del milanese, Porta può fornirci una rappresentazione a tutto tondo della società ambrosiana.

Se volessimo ricostruire la ricchezza e la varietà della Milano portiana, procedendo dal basso, incontreremmo in primo luogo i personaggi del popolo minuto, una piccola folla di operai, artigiani, servi, popolane e prostitute, che si muovono per le vie della città, entrando di volta in volta in contatto con gli esponenti del clero e dell'aristocrazia. L'emblema del popolo milanese è Giovannin Bongee, protagonista di ben due poemetti portiani divenuti presto famosi, *Desgrazzi de Giovannin Bongee* e *Olter desgrazzi* (Porta 2000: 60–72 e 152–86). Il titolo stesso di *Desgrazzi*, pur con il rinvio colto all'*Historia calamitatum mearum* di Abelardo (1974) messo in luce dalla critica, ricorda subito al lettore come la vita del popolano fosse penosa e costellata di disavventure. In tal senso non pare illegittimo cogliere una sfumatura parodica nell'impiego della parola *desgrazzi* con la sua nobile eco letteraria per un personaggio basso come il Bongee, che a tutti gli effetti si presenta come uno dei tanti *desgrazzià*. Porta si muove all'interno di un consolidato stereotipo della tradizione dialettale⁷, distaccandosene però in due direzioni: da una parte ambienta la sua vicenda

7. Fondamentale per la ricostruzione del personaggio popolare nella tradizione dialettale italiana Brevini (a cura di) 1999. Si vedano in particolare l'Introduzione al I volume e, sempre nello stesso I volume, le osservazioni contenute nel cap. III. *La produzione villanesca e facchinesca*.

nella realtà concretissima della Milano napoleonica, con precisi riferimenti storici e geografici; dall'altra riscatta la gesticolazione comica dell'antieroe popolare in una nuova luce di dignità umana, che, mentre restituisce spessore alla macchietta comica, può spingersi fino alla denuncia illuministica dell'ingiustizia sociale (Barbarisi 1975: 94).

Giovannin non è solo lo *stultus* dell'antifrasi dialettale, che è rintracciabile un po' in tutta la tradizione letteraria. Pur essendo un personaggio socialmente basso, «lavorant de frust»⁸, come dice il Porta, Giovannin nutre una certa consapevolezza della propria dignità, affrontando con parole, sia pure di spuntata tracotanza, sia la «ronda di Crovatt», sia il «cavion frances» delle prime *Desgrazzi*. Sentendosi un «galantommm» e rivendicando per questo il proprio diritto di girare liberamente per la città, nel dialogo con la ronda Giovannin mostra di fronte all'autorità un piglio deciso nella certezza dei propri diritti di onesto cittadino:

Chi sont?, respondi franco, in dove voo?
 Sont galantommm e voo per el fatt mè;
 Intuitù poeu del mestee che foo,
 Ghe ven quaj cossa de vorell savè?
 Foo el cavalier, vivi d'entrada, e mò!
 Ghe giontaravel fors quaj coss del sò?⁹

Anche quando si trova a interloquire con un soldato francese, che sfacciatamente rivela le proprie mire sulla moglie, la bella Barborin, il personaggio portiano mostra

8. Secondo le interpretazioni più accreditate, sarebbe un garzone di rigattiere o un ciabattino. Cfr. Porta 2000: 66, note 51 e 52.

9. «Chi sono?, rispondo franco, dove vado?/ sono un galantuomo e vado per il fatto mio;/ quanto poi al mestiere che faccio/ gliene viene qualcosa in tasca da volerlo sapere? / Faccio il cavaliere, vivo di rendita, e adesso!/ ci rimetterebbe forse qualcosa del suo?» (Porta 2000: 64).

la propria sicurezza e, per niente intimorito dalla divisa che l'uomo indossa, così risponde:

Mi, muso duro tant e quant e lu,
 respondi: Ovi, ge sui moà, perché?
 Perché, el repia, voter famm Monsù
 l'è trè gioli, sacher Dieu, e me plè.
 O gioli o non, ghe dighi, l'è la famm
 De moà de mi, coss'hal mò de cuntamm?
 S'è che moà ge voeu coccé cont elle.
 Coccé, respondi, che coccé d'Egitt?
 Ch'el vaga a fà coccé in Sant Raffajell,
 Là l'è el loeugh de coccé s'el gh'ha el petitt!
 Ch'el vaga foera di cojon, che chi
 No gh'è coccé che tegna. Avé capi?¹⁰

Nella pur goffa rivendicazione del popolano il Porta fa sentire l'intollerabilità delle umiliazioni che gli uomini e la storia hanno da sempre inferito ai diseredati della società. Un'esperienza diffusa in tutta la penisola, ma che a Milano appare più inaccettabile che altrove grazie alle idee di giustizia e uguaglianza che circolano abbondantemente in una realtà moderna come il centro lombardo. È dunque la città stessa a dare coraggio a Giovannin, a sostenere le sue rivendicazioni, ad appoggiare i diritti di un libero abitante dell'unica città italiana che possa dirsi europea. Si sente dietro la voce alzata di Giovannin, la rabbia del Porta, i cui testi, come ben sottolinea Franco Brevini, «sono animati

10. «Io, muso duro tanto quanto lui, rispondo: Ovi, ge sui moà, perché? / Perché, riprende, voter famm Monsù / l'è trè gioli, sacher Dieu, e me plè. / O gioli o no, gli dico, liè la famm / de moà de mi, che cos'ha mo' da contarmi? S'è che moà ge voeu coccé cont ell. Coccé, rispondo, che coccé d'Egitto? / Che vada a far coccé a San Raffaele, / Là è il luogo di coccé se ne ha la voglia! / Che se ne vada fuori dai coglioni, che qui / non c'è coccé che tenga. Avé capi?» (Porta 2000: 71).

dall'orgoglio dell'intelligenza di chi non la beve più, di chi non è più disposto a subire vuote convenzioni e ipocrisie, di chi rivendica una dignità fondata sull'uguaglianza degli uomini e sulla consapevolezza del valore del proprio fare» (Brevini 1999: II, 2392).

Si noti che Giovannin improvvisa anche un goffo franco-milanese, che, se serve al Porta per ottenere comici effetti macaronici, denota però anche l'impegno del popolano a fare propria la lingua dei conquistatori. Un ingenuo sforzo culturale, che, diversamente dalle plebi del resto della penisola, mostra un personaggio tutt'altro che schiacciato nel ghetto della propria subalternità.

Porta è nutrito di cultura illuministica e intende denunciare i soprusi a cui il cittadino viene sottoposto anche nella più libera società della Cisalpina. Nelle *Desgrazzi*, come in altri componimenti portiani, l'uomo in divisa, rappresentante emblematico dello Stato, assurge a simbolo di un potere sordo e ottuso, ostile a una società nuova, nella quale anche l'ultimo dei suoi cittadini goda di diritti inalienabili. Il popolano subisce il sopruso vivendolo come l'ennesima recita di un lungo copione sempre uguale a se stesso:

Hoo faa mi dò o trè vocult per rebeccamm
 Tant per respondegh anca mi quajcoss,
 Ma lu el torna de capp a interrogamm
 In nomo della legge, e el solta el foss,
 E in nomo della legge, già se sa,
 Sansessia, vala ben?, boeugna parlà.¹¹

11. «Ho fatto io due o tre volte per difendermi / tanto per rispondergli anch'io qualcosa, / ma lui torna da capo a interrogarmi / *In nomo della legge*, e salta il fosso, / e *in nomo della legge*, già si sa, / sia che si sia, va bene?, bisogna parlare» (Porta 2000: 65).

Nel caso del «cavion frances» è la violenza fisica del soldato dell'esercito occupante a ricordarci che il giusto e l'onesto soccombono di fronte all'arroganza dell'uniforme:

E voeuna e dò! Sangua de di de nott,
 Che nol se slonga d'olter che ghe doo!
 E lu zollem de capp on scopellott.
 Vedi ch'el tend a spettasciamm el coo,
 E mi sott cont on anem de lion,
 E lu tonfeta! on olter scopazzon.¹²

Si noti che le *Desgrazzi* sono costituite dal racconto che Giovannin fa a un «Lustrissem». È la stessa autorità istituzionale a essere chiamata testimone delle disavventure in cui incorre un onesto operaio semplicemente tornandosene a casa dopo il lavoro.

Il punto più alto della protesta che Porta veicola attraverso il personaggio popolare si registra in *Meneghin biroeu di ex monegh*, quando il discendente della popolare maschera milanese prende la parola e respinge con veemenza («Mì gh'j diroo, mi sì che gh'j diroo», «Io gliele dirò, io s' che gliele dirò», Porta 2000: 551) le accuse mosse dal prete. La dura requisitoria si conclude con un interrogativo finale, che risuona implacabile e resta senza risposta, ma è destinato ad agire nel vivo della società civile: «N'eel vera lu? Ch'el diga, hoo parlaa ben? («Nevvero, Lei? dica, ho parlato bene?»), Porta 2000: 557).

L'immagine di Milano che emerge da questi primi testi portiani è dunque quella di un centro che non ha confron-

12. «E una e due. Sangua d'un cane, / che non s'allunghi più che gliele do! / E lui mi molla un altro scappellotto. / Vedo che tende a spiaccicarmi la testa, / e io sotto con un animo da leone, / E lui, tònfete, un altro scapaccione» (Porta 2000: 72).

ti con il resto dell'Italia. Qui le grandi trasformazioni in atto contribuiscono a rendere intollerabile il vecchio esercizio del potere e rivendicano un nuovo, più democratico rapporto tra le istituzioni e il cittadino. Ben diversa è la situazione che emerge dalle letterature meridionali, dove ancora a metà del secolo la protesta antirisorgimentale non potrà che assumere le forme della preghiera alla divinità, ipotizzando lo spaventoso vuoto istituzionale in cui si muove il popolano. Lo ha ricordato Franco Brevini studiando la letteratura di protesta politica del Sud nell'Ottocento:

Quella del poeta meridionale è la protesta intonata da una *vox clamans in deserto*, lontanissimo dalla pur arretrata «capitale». Quello spazio in cui mancano figure intermedie è una metafora di quella società con scarsa o nulla articolazione. Nel vuoto della società civile le sue parole finiscono per indirizzarsi verso un'entità remota e indifferente, in cui terreno e soprannaturale, potere e divinità si confondono. Anche Umberto Bosco ha ricordato che la Calabria è la «terra dove più tragico e profondo, per la storia di secoli, è il senso dell'essere soli. [...] In nessuna terra d'Italia forse, se si eccettui qualche regione finitima, l'uomo si sente più abbandonato (Brevini 1999: II, 2659).

A Milano Giovannin non si muove nel vuoto spaventoso in cui annaspano le plebi meridionali, che possono rivolgere la propria protesta soltanto a Dio. Nella capitale dell'Illuminismo italiano, nella città del «Caffè» e dell'Accademia dei Pugni, nel centro del Romanticismo e del «Conciliatore», con un'amministrazione che aveva alle spalle il riformismo di Maria Teresa e Giuseppe II, il popolano può rivolgersi a una figura riconoscibile della classe dirigente, chiamandola ad assumersi una responsabilità di fronte all'ingiustizia.

Questo schema si riproporrà nelle *Olter desgrazzi*, dove,

pur non rinunciando alla denuncia di nuovo illuministica della collusione dei poteri, Porta mette in bocca a Giovannin un'affermazione figlia dell'Ottantanove: «Catto! In Milan, diseva intrà de mè, / Gh'è giustizia, e ghe n'è tant che sia assee»¹³.

Torna alla mente il celebre passo del III capitolo dei *Promessi sposi*:

Le donne consigliaron la pace, la pazienza, la prudenza. – Domani, – disse Lucia, – il padre Cristoforo verrà sicuramente; e vedrete che troverà qualche rimedio, di quelli che noi poveretti non sappiam nemmeno immaginare.

– Lo spero; – disse Renzo, – ma, in ogni caso, saprò farmi ragione, o farmela fare. A questo mondo c'è giustizia finalmente.

Co' dolorosi discorsi, e con le andate e venute che si son riferite, quel giorno era passato; e cominciava a imbrunire.

– Buona notte, – disse tristamente Lucia a Renzo, il quale non sapeva risolversi d'andarsene.

– Buona notte, – rispose Renzo, ancor più tristamente.

– Qualche santo ci aiuterà, – replicò Lucia: – usate prudenza, e rassegnatevi.

La madre aggiunse altri consigli dello stesso genere; e lo sposo se n'andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole: — a questo mondo c'è giustizia, finalmente! — Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica. (Manzoni 1995: 48–49)

L'ironia manzoniana rende ancora più amara questa pagina, in cui si sentono vibrare gli stessi valori che Porta condivideva con Manzoni. Ne avremo una conferma nella riflessione di don Rodrigo affidata al XI capitolo del romanzo.

13. «Catto! In Milano, dicevo tra di me, / c'è giustizia, e ce n'è tanta che basti» (Porta 2000: 178).

Venga, venga quel tanghero, che sarà ben ricevuto. Venga il frate, venga. La vecchia? Vada a Bergamo la vecchia. La giustizia? Poh la giustizia! Il podestà non è un ragazzo, né un matto. E a Milano? Chi si cura di costoro a Milano? Chi gli darebbe retta? Chi sa che ci siano? Son come gente perduta sulla terra; non hanno né anche un padrone: gente di nessuno. Via, via, niente paura. (Manzoni 1995: 163-164)

Se non proprio o non ancora un *citoyen*, come annunciava la rivoluzione francese, Giovannin è l'esponente del popolo di una città moderna. Consapevole dei propri diritti, quanto dei secolari soprusi di cui è vittima, il popolano milanese ha imparato a fruire delle opportunità che proprio una città unica come Milano gli offre.

Un altro aspetto di Milano che Porta pone in luce è la sua modernità culturale. Qui il popolo ha la possibilità di accedere a una serie di attività ricreative, che non rientrano più nella tradizione del folclore popolare, ma ci riportano alle iniziative e alle imprese rese disponibili dalla realtà urbana. Come provano le *Olter desgrazzi*, la Milano d'inizio Ottocento è una città viva, in cui lo spettacolo e il divertimento sono accessibili a tutte le classi. Così un semplice ciabattino ha la possibilità di trascorrere la propria serata nel teatro più prestigioso della città. Ma non solo. Particolare forse ancora più importante, proprio Milano fa sì che un popolano non concepisca la propria esistenza solo in termini di sofferenza e fatica, bensì possa introdurre nella propria quotidianità una nuova dimensione ludica. Certamente le differenze sociali permangono, ma Milano si presenta a tutti gli effetti come un centro capace di forgiare una nuova mentalità anche nei ceti più bassi, oltre che di fornire loro occasioni impensabili altrove.

Naturalmente la prospettiva di Porta è quella comica e così la serata al Teatro alla Scala si trasforma in una

gesticolante pantomima, in cui il popolano sperimenta una volta di più i soprusi del potere. La donna di Giovannin, l'appetitosa Barborin, cadrà infatti vittima delle *avances* di uno spettatore troppo esuberante, da cui discenderà una tragicomica sequenza di disavventure.

Le *Olter Desgrazzi* si aprono con una colorita rappresentazione dell'accalcarsi del popolo nel loggione della Scala, quadro che fornisce una pagina assai preziosa al sociologo dei processi culturali:

Quand per vedè el Prometti trii mes fa
 El correva alla Scara tutt Milan
 E vegneven giò a tròpp de là e da scià
 I forastee de tante mia lontan,
 Tant che per ciappà post boeugnava ess là
 Col disnà mezz in gora e mezz in man,
 Vedend tutta sta truscia e sto spuell
 Me sont ressolt anch mè de andà a vedell.¹⁴

La sciagurata serata a teatro di Giovannin rappresenta dunque quasi un riscatto rispetto alla propria condizione. Ciò non esclude che il retaggio del passato con i suoi tradizionali soprusi faccia la sua comparsa, incarnato, come nelle prime *Desgrazzi*, da colui che indossa una divisa:

Ch'eel, che no eel, l'è che on desprios
 El te gh'aveva refilea dedree
 Proppi a cuu biott on pezzigon rabbios.
 Mi allora, sanguanon, me volti indree,
 E con duu oeucc de brasca e besios

14. «Quando per vedere il *Prometeo*, tre mesi fa, / correva alla Scala tutta Milano / e venivano in folla, di là e di qua / i forestieri da tante miglia lontano, / tanto che per trovare posto bisognava essere là / col desinare mezzo in gola e mezzo in mano, / vedendo tutta questa scalmana e questo putiferio / mi sono risolto anch'io di andare a vederlo» (Porta 2000: 155-56).

Vardi in motria a on pomper e a on lampedee,
 Disend: Per Cristo, vorrev anch cognoss
 Quell'asen porch che fà sta sort de coss!¹⁵

Nonostante le disavventure vissute in precedenza, Giovannin continua a credere nella buona amministrazione della giustizia a Milano. Sennonché ad allearsi contro di lui sono addirittura due impiegati pubblici, «el lampedee» e «el respettor»¹⁶:

Suj primm respost el dava nanca a ment
 Com'el fuss ona statova de saa,
 Ma appena el lampedee l'ha tiraa dent
 La gran reson de vess Regio Impiegaa,
 Dighi nagott! hin deventaa parent;
 Ma già l'è inscì, tra lor utoritaa,
 Fuss sansessia, già, se dan de man.
 Proppi vera che can no mangia can.¹⁷

Anche in questo caso Porta propone l'immagine di un

15. «Che è che non è, gli è che un dispettoso / le ti aveva rifulato di dietro / proprio a culo nudo, un pizzicotto rabbioso. / Io allora, sangue del demonio!, mi volto indietro / e con due occhi di brace e pungenti / guardo in muso un pompiere e un lampionario, / dicendo "Per Cristo, vorrei pur conoscere / quell'asino porco che fa sta sorta di cose!" » (Porta 2000: 163–64).

16. Quanto fosse motivo d'orgoglio afferire all'apparato burocratico napoleonico lo spiega Guido Bezzola: «Essere impiegato del governo, a tutti i gradi, costituiva grande titolo d'onore: buona paga, superiori capaci, coscienza di appartenere a un'élite effettivamente tale, orgoglio del lavoro compiuto, sicurezza di venire appoggiati in ogni evenienza e, in certi casi, coscienza di essere una ruota della formidabile macchina napoleonica» (Bezzola 1980: 225).

17. «Sulle prime risposte non dava neanche ascolto / come fosse una statua di sale, / ma appena il lampionaio ha tirato in ballo / la gran ragione di essere Regio Impiegato, / non dico niente!, sono diventati parenti; / ma, già, è così, tra loro autorità, / fosse chicchessia, si danno la mano. / Proprio vero che cane non mangia cane» (Porta 2000: 179–80).

popolano, che ha finalmente alzato la testa e, sebbene ancora senza successo, cerca di opporsi alle ingiustizie che gli vengono inflitte.

1.2.5. *L'unicità di Milano nell'Italia del primo Ottocento*

Non stupisce che in una città come Milano, caratterizzata da un dinamismo ignoto agli altri centri della penisola, anche l'immagine del popolo si presenti tutt'altro che statica e inerte. Accanto a Giovannin, che costituisce il livello più basso del popolo milanese e prescindendo per ora dalla Ninetta, la prostituta che ci conduce nell'inferno della devianza, incontriamo una figura come il Marchionn di gamb avert, protagonista del poemetto eponimo. L'infelice personaggio è caratterizzato dallo sforzo di emancipazione sociale di un cetto operaio, che sta cercando di salire verso l'artigianato dei mestieri. Il Marchionn è un ciabattino che sogna di diventare titolare della bottega in cui lavora e che arrotonda il suo salario suonando la sera in un locale milanese. Egli stesso accenna ai quei «pocch ciovitt / vanzaa on poo col sonà, on poo col mestee»¹⁸. È dunque un personaggio in ascesa, che infatti attira la dissimulata rapacità della Tetton e di sua madre. Siamo lontani dai grevi popolani della Roma del Belli, per i quali non si profila alcuna prospettiva di riscatto. Il Marchionn è figlio di una Milano in cui i valori borghesi dell'operosità e dell'attivismo hanno fatto presa anche sugli strati più bassi della società. Milano non è l'immobile Roma papalina. I personaggi del Porta sono uomini e donne con un nome e una storia da raccontare, perché hanno un nuovo senso di

18. «Pochi soldarelli / avanzati un po' col suonare un po' col mestiere» (Porta 2000: 338).

sé. Il popolo del Belli è indistinto e anonimo, rassegnato, uno stereotipo di barbarie e di sofferenza. Basta seguire lo sviluppo dell'amara vicenda di seduzione del *Marchionn*, per trovarci di fronte a un personaggio che trascorre una vita diversissima da quella dei trasteverini del Belli: «Godeva la mia vita i mes indree / Proppi campagna, in pas e in libertaa»¹⁹. Le serate del *Marchionn* si dividono tra la «Sara del Battista»²⁰, un ritrovo popolare presso il quale il ciabattino arrotonda il misero stipendio, suonando da primo nell'orchestra; l'albergo della *Commenda* in Porta Romana, dove era possibile mangiare il risotto pagando porzione per porzione («alla *Commenda* a porzionà el risott»²¹); all'occorrenza la partecipazione travestito da turco al veglione di carnevale presso il teatro alla *Cannobiana* («andà a la *Canobbiana* a god la festa»²²). La lontananza dai popolani romani e dalle loro stringenti necessità appare ancor più evidente nella disponibilità del superfluo, di cui la *Tetton* potrà godere grazie alla generosità del *Marchionn*:

Gh'aveva giamò tolt i peritt d'or,
 La guggia d'ora, el coll de granadinn,
 La cros de perla finn
 E quaj barlafus d'olter de valor,
 Quand la m'ha daa occasion
 De capì che pù mej che né i peritt,
 L'avarav vuu el petitt
 De avegh on quaj bell para de anellon.
 E mi addirittura, catt! corri in del Bin,

19. «Godevo la mia vita i mesi addietro / proprio da signore, in pace e in libertà» (Porta 2000: 307).

20. «La sala del Battista» (Porta 2000: 308).

21. «Alla *Commenda* a far fuori la nostra porzione di risotto» (Porta 2000: 325).

22. «E andare alla *Cannobiana* a godere il veglione» (Porta 2000: 348).

Quell che stà là schisciaa in del post di ant
 Del volton di Mercant,
 E con quatter bej ses–des–e–on–quattrin
 Te me petti in saccoccia
 Duu bravi anellonon d’or badial,
 Grand asquas tal e qual
 De duu sercion de roeuda de carroccia.²³

Ci muoviamo in una dimensione, che non potrebbe essere più remota dal minimalismo de *La bbona famijja* romanesca del Belli:

Mi’ nonna a un’or de notte che vviè Ttata
 se leva da filà, ppoverta vecchia,
 attizza un carboncello, sciapparecchia,
 e mmaggnamo du’ fronne d’inzalata.
 Quarche vvorta se fâmo una frittata,
 che ssi la metti ar lume sce se specchia
 come fussi a ttraverso d’un’orecchia:
 quattro nosce, e la scena è tterminata.
 Poi ner mentre ch’io, Tata e Ccrementina
 seguitamo un par d’ora de sgocchetto,
 lei sparecchia e arissetta la cuscina.
 E appena visto er fonno ar bucaletto,
 ‘na pissciatina, ‘na sarvereggina,
 e, in zanta pasce, sce n’annàmo a lletto.²⁴

23. «Le avevo già preso le perine d’oro, / la spilla d’oro, la collana di granati, / la croce di perle fini / e qualche altra cosarella di valore / quando mi ha dato occasione / di capire che assai più che non le perine, / avrebbe avuto desiderio / di avere qualche bel paio di anelloni. E io all’istante, càsputa!, corro nel negozio del Bini, / quello che sta là schiacciato dove mettono le ante / sotto il voltone dei Mercanti / e con quattro bei scudi / mi ti ficco in saccoccia / due bravi anelloni d’orostupendi, / grandi quasi lo stesso / di due cerchi da ruota di carrozza» (Porta 2000: 338–39).

24. Belli 1991: 112.

Il Belli fa riferimento a una città in cui l'immobilismo sociale era talmente drammatico da richiamare lo stato di natura. L'ingiustizia sociale finisce così per appiattirsi sul piano della biologia, come ricordano questi celebri versi del sonetto *Li du' ggener'umani*:

Noi, se sa, ar Monno semo ussciti fori
 impastati de mmerda e dde monnezza.
 Er merito, er decoro e la grannezza
 sò tutta marcanzia de li Siggnori.
 A su' Eccellenza, a ssu' Maestà, a ssu' Artezza
 fumi, patacche, titoli e sprennori;
 e a nnoantri artigghiani e sservitori
 er bastone, l'imbasto e la capezza.²⁵

Il livello più basso della Milano popolare viene toccato da Porta con la Ninetta del Verzee. Al centro del poemetto una figura canonica dell'antimodello dialettale: la prostituta. Le predilezioni squisite e idealizzanti della nostra tradizione avevano segnato nei secoli un'accentuata polarizzazione, che vedeva da un lato levarsi la donna angelicata, alla cui smaterializzazione faceva riscontro l'ispessirsi degli elementi caratterizzanti il suo antimodello: la prostituta, paradigma di una sozza femminilità, carica di vizi e di lascivie. La novità introdotta da Porta stabilisce una discontinuità senza precedenti nella letteratura italiana. Il poeta milanese non insiste infatti sui tratti deformanti della figura della Ninetta, ma ne scava l'umanità, ricostruendo la vicenda attraverso cui una giovane popolana, che teneva la propria bancarella al mercato del Verziere, viene costretta alla prostituzione dalla rapacità del proprio spregiudicato amante. Anche questo poemetto è ricco di squarci sulla Mi-

25. Belli 1991: 466.

lano dell'epoca, in particolare sul Verziere, alla cui «sœura de lengua» il poeta avrebbe confessato romanticamente di attingere per i propri versi. La Ninetta è soprattutto il ritratto di una donna umiliata e offesa e Porta vuole farci cogliere la sua umanità proprio nell'abisso in cui è precipitata. La Ninetta è l'emblema del trattamento cui Porta sottopone il mondo popolare. Ascoltiamo Dante Isella:

il *Giovannin Bongee*, delle prime e delle altre *Desgrazzi* (1812 e '13), la *Ninetta del Verzee* (del '14) e il *Marchionn de gamb avert* (nel suo *Lament*, del 1816) portano per la prima volta nella letteratura italiana la testimonianza autentica de tutta una folla di uomini rimasti senza volto, ai margini tanto della vita quanto dell'interesse dei poeti laureati: una folla di figure che trovano finalmente in sé la forza di rompere una situazione di secolare soggezione e di proporsi a una comprensione fraterna, che parlano un linguaggio rude, senza infingimenti e, spesso, specie quando tocchino delle zone più segrete del cuore, anche un po' goffo nei modi, ma segnato dello stesso accento di verità di cui sono vivi i moti del loro animo generoso, i loro slanci: una forza vergine che il poeta considera con l'animo aperto alla speranza (Porta 2000: XXXV–XXXVI).

Il personaggio popolare del Porta, dal Bongee alla Ninetta passando per il Marchionn, come afferma Franco Brevini:

viene sottratto ad ogni paternalismo etico e religioso. Il poeta lo raffigura all'interno di un universo ben più spietatamente governato da rapporti socio-economici, soprattutto raffigura tutta la *pesanteur* della condizione subalterna. I vinti del Porta, forse per la prima volta nella tradizione italiana, sperimentano la solitudine e l'impotenza dell'uomo urbano, privo della rete di solidarietà che le campagne comunque garantivano. (Brevini 1999: II, 2401–02)

Il meccanismo adottato dal Porta nella rappresentazione dei

suoi personaggi più umili rovescia una consolidata, secolare tradizione, riconducibile al concetto di «separazione degli stili» (Auerbach 1956. Si cfr. il cap. *La cicatrice di Ulisse*.), per cui chi sta in basso suscita obbligatoriamente il riso. Questo capovolgimento risulta particolarmente evidente anche dall'atteggiamento che il poeta assume nei confronti delle altre classi sociali, aristocrazia e clero. La più memorabile rappresentazione della nobiltà milanese fornita da Porta è costituita dalle «damazze», supponenti aristocratiche su cui il poeta infierisce mostrandone tutta la pochezza umana. Il modello a cui si rifà è certamente quello del Maggi (Maggi 1964). Nelle commedie dello scrittore secentesco aveva preso forma la figura della dama, la cui alterigia era inversamente proporzionale alla effettiva ricchezza. Se nella Milano spagnolesca dell'inventore di «Meneghino» la nobildonna spocchiosa era l'espressione della crisi di alcuni settori della nobiltà, a fronte dell'incalzare di una borghesia sempre più ricca ed intraprendente, in quella di Porta la divertita squalifica della nobiltà è invece figlia della Rivoluzione e può all'occorrenza dettare irose pagine come questa:

Sissignor, sur Marches, lu l'è marches,
 Marchesazz, marcheson, marchesonon,
 E mi sont el sur Carlo Milanés,
 E bott li! senza nanch on strasc d'on *Don*.
 Lu el ven luster e bell e el cress de pes
 Grattandes con sò comod i mincion,
 E mi, magher e biott, per famm sti spes
 Boeugna che menna tutt el di el fetton.
 Lu senza savè scriv né savè legg
 E senza, direv squas, savè descor
 El god salamelecch, carezz, cortegg;
 E mi (destinon porch!), col mè stà sù
 Sui palpee tutt el di, gh'hoo nanch l'onor

D'on salud d'on asnon come l'è lu.²⁶

Un sonetto, questo, attraverso il quale il Porta manifesta tutta la sua insofferenza per una società che sembra impermeabile ai principi dell'Ottantanove. Essa prefigura tuttavia, come già aveva osservato Stendhal, che in Italia una rivoluzione era «immanquable» (Stendhal 1969: 103). E di questa rivoluzione, che certamente avrà un esito meno incisivo rispetto a quella francese, Porta si fa in qualche modo anticipatore. Denunciando i privilegi della nobiltà e l'arretratezza superstiziosa del clero, è evidente che il poeta tratteggia in negativo il modello di una società finalmente democratica, dove ciascuno venga giudicato per quello che è e l'ipocrisia venga bandita.

La critica mossa da Porta è dunque ben diversa da quella del Parini nel *Giorno*, per il quale la denuncia del mondo ozioso dei nobili aveva un valore, non tanto politico, quanto morale: l'autore auspicava infatti che i nobili potessero tornare a meritare il ruolo di guida loro assegnato, riacquistando uno spessore morale adeguato. Ma proprio i nomi che ho citato, Maggi e Parini, ricostruiscono una filiera tipicamente milanese, che consolida una volta di più l'immagine della città come laboratorio fecondo di idee, all'avanguardia rispetto al resto del paese. In nessun altro luogo della penisola si sarebbero potuti scrivere versi

26. «Signorsì, signor Marchese, lei è marchese, / marchesazzo, marchesone, marchesonone, / e io sono il signor Carlo, milanese, / ed alto lì!, senza neanche uno straccio di *Don*. Lei viene lustro e bello e cresce di peso / grattandosi con suo comodo i minchioni, / e io, magro e nudo, per farmi questa vita / bisogna che meni il tafanario tutto il giorno. Lei senza saper scrivere né saper leggere / e senza, direi quasi, saper discorrere / si gode salamelecchi, carezze e corteggiamenti; e io, destino porco!, col mio stare su / tutto il giorno sulle carte, non ho neanche l'onore / di un saluto da un asinaccio come lei» (Porta 1975: 221).

come questi. Quanto tale consapevolezza del valore etico di una tradizione fosse già ben viva in Porta ce lo conferma il celebre sonetto, in cui il poeta ricostruisce un'ideale genealogia milanese:

Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin,
cinqu omenoni proppi de spallera,
glora del lenguagg noster meneghin.²⁷

Attraverso le marchesine di *Ona vision*, Donna Paola de *La nomina del cappellan* e Donna Fabia Fabron de *Fabrian de La preghiera*, Porta smaschera la vacuità di una classe che sopravvive a se stessa, incapace di rinnovarsi entro un contesto storico che non potrà più essere lo stesso. Per questi personaggi non c'è alcuna speranza di rigenerazione e il ridicolo del loro anacronismo li travolge inesorabilmente. Alterigia, disprezzo per il prossimo, tronfia tracotanza sono gli atteggiamenti assunti da queste *damazze* milanesi, che nella loro inettitudine al cambiamento, nel loro strenuo arroccarsi su posizioni ormai insostenibili sfiorano il grottesco. In *Ona Vision* il paradiso visitato da fra' Pasquale in uno dei suoi sonnellini pomeridiani, è abitato da tutta una serie di personaggi, non solo estranei al mondo nobiliare, ma addirittura sostenitori di idee progressiste e ciò suscita lo sconcerto delle marchesine:

Per esempi, el respond, gh'è Mascaron . . .
Alfer . . . Parin . . . gh'è el so pessee de cà . . .
Gh'è Metastasi!... gh'è l'ost del Falcon.
Metastasi! . . . i damm sclamen, *se pol dà!*
Quel pret che abbiàm sentit coi nost orecc

27. «Varrone, Maggi, Balestrieri, Tanzi e Parini, / cinque grandi uomini proprio da spalliera, / gloria della nostra lingua meneghina, / ahimé son morti, e così non fosse» (Porta 2000: 52-53).

*A biasimar tant volt al bon Devecc?
 E d'alter chi al veduu, ch'el dica un pò!
 Hoo vist Bovara, hoo vist Battaja. . . el dis,
 Mosca. . . Pensa. . . Vian. . . Ohibò, ohibò, ohibò!
 Anch de sta sort de robba in Paradis?
 No sal che de quej che l'ha daa in lista
 El Devecc per Massoni a noi Sussista.²⁸*

L'inaccettabilità di questo Paradiso democratico, in cui si anticipa la fine per le classi agiate di una corsia privilegiata d'accesso alle glorie dell'aldilà, viene frettolosamente archiviata, attribuendo l'assurdità del sogno a una indigestione di fra Pasquale:

*E l'ha conclus infin che l'avè vist
 El paradis coj sant e coj beatt
 L'è effett moral che ven de Gesù Crist;
 Ma che eadem ratione el ten per fatt
 Che l'avegh vist insemma i fra masson
 L'è effett fisegh che ven d'indigestion²⁹*

Ugualmente nel componimento *Offerta a Dio*—*La preghiera* Donna Fabia elenca i segni premonitori della pro-

28. «"Per esempio", risponde, "c'è Mascheroni. . . / Alfieri. . . Parini. . . c'è il pescivendolo. . . / c'è Metastasio. . . c'è l'oste del Falcone" / "Metastasi!", esclamano le dame, "se pol dà! Quel pret che abbiem sentit coi nost orec a biasimar tant volt dal bon Devecc? E d'alter chi hal veduu, ch'el dica un po'!" / "Ho visto Bovara, ho visto Battaglia. . .", dice, / "Mosca. . . Pensa. . . Viani. . ." "Ohibò, ohibò, ohibò! / Anch de sta sort de robba in Paradis? / No sal che son de quej che l'ha daa in lista / el Devecc per Massoni a noi Sussista?" (Porta 2000: 149–50). Per la conoscenza dei personaggi citati si vedano le note 61, 63, 68, 69, 71 e 72.

29. «Ed ha concluso infine che l'aver visto / il paradiso coi santi e coi beati / è effetto morale che viene da Gesù Cristo; / ma che eadem ratione tiene per certo / che l'averci visto insieme i frammassoni / è effetto fisico che viene da indigestione» (Porta 2000: 152).

fetata fine nel mondo, nei quali si ravvisa l'eco dei grandi rivolgimenti che si preannunciavano nell'assestamento politico–sociale dell'Europa della Restaurazione:

Ora mai anche mi don Sigismond
 Convengo appien nella di lei paura
 Che sia prossima assai la fin del mond,
 Chè vedo cose di una tal natura,
 D'una natura tal, che non ponn dars
 Che in un mondo assai prossim a disfas.
 Congiur, stupri, rapinn, gent contro gent,
 Fellonii, uccision de Princip Regg,
 Violenz, avanii, sovvertiment
 De troni e de moral, beffe, motegg
 Contro il culto, e perfin contro i natal
 Del promm Cardin dell'ordine social.
 Questi, Don Sigismond, se non son segni
 Del completamento della profezia,
 Non lascian certament d'esser li indegni
 Frutti dell'attual filosofia;
 Frutti di cui, pur tropp, ebbi a ingoiar
 Tutto l'amaro, come or vò a narrar.³⁰

Nella ben poco evangelica invocazione a Dio si avverte tutta la supponenza di un mondo in via di estinzione:

Mio caro buon Gesù, che per decreto
 Dell'infallibil vostra volontà
 M'avete fatta nascere nel ceto
 Distinto della prima nobiltà,
 Mentre poteva a un minim cenno vostro
 Nascer plebea, un verme vile, un mostro:
 Io vi ringrazio che d'un sì gran bene
 Abbiev ricolma l'umil mia persona,
 Tant più che essend le gerarchie terrene

30. Porta 2000: 616–17. Per chiarire gli avvenimenti a cui Donna Fabia allude si vedano le note 13, 14, 15, 16.

Simbol di quelle che vi fan corona
 Godo così di un grad ch'è riflessione
 Del grad di Troni e di Dorninazion.
 Questo favor lunge dall'esaltarm,
 Come accadrebbe in un cervell leggier,
 Non serve in cambi che a ramemorarm
 La gratitudin mia ed il dover
 Di seguirvi e imitarvi, specialment
 Nella clemenza con i delinquent.
 Quindi in vantaggio di costor anch'io
 V'offro quei preghi, che avii faa voi stess
 Per i vostri nimici al Padre Iddio:
 Ah sì abbiate pietà che mi offendesser
 Imperciocchè ritengh che mi offendesser
 Senza conoscer cosa si facesser.
 Possa st'umile mia rassegnazion
 Congiuntament ai merit infinitt
 Della vostra accerbissima passion
 Espiar le lor colpe, i lor delitt,
 Condurli al ben, salvar l'anima mia,
 Glorificarmi in cielo, e così sia³¹.

Come si può notare la Marchesa utilizza quello che allora a Milano si chiamava *parlà finii*, una sorta di milanese italianizzato o di italiano fortemente intriso di milanese. Così lo definiva il Manzoni:

Voleva dire adoprar tutti i vocaboli italiani che si sapevano, o quelli che si credevano italiani, e al resto supplire come si poteva, e, per lo più, s'intende, con vocaboli milanesi, cercando però di schivar quelli che anche ai milanesi sarebbero parsi troppo milanesi, e gliavrebbero fatti ridere; e dare al tutto insieme le desinenze della lingua italiana (Manzoni 1974: 767).

31. Porta 2000: 620–21.

La scelta di far esprimere i rappresentanti della nobiltà in una lingua non ben codificata, né italiano, né dialetto, assume per il Porta una valenza morale, più che linguistica e stilistica. Il milanese, in questa rappresentazione della società fatta attraverso un'angolatura dal basso, assurge a garante dell'autenticità del personaggio. Quanto più ci si scosta dall'immediatezza e dalla genuinità del dialetto, tanto più emerge la deformità morale del personaggio. Lo sottolinea Franco Brevini:

Il dialetto riesce per il Porta una specie di *a priori*, di filtro della verità. La sua franchezza, la sua capacità di dire pane al pane, vino al vino, la sua umile ferocità travolgono rovinosamente ogni menzogna, smascherano ogni ipocrisia, irridono a ogni pompa. Ciò che sta in alto viene risucchiato verso il basso, subisce la prova del fuoco di un patrimonio di antica saggezza, si misura con la logica di chi ha i piedi ben piantati per terra. Detto in dialetto, il mondo svela i suoi inganni. (Brevini 1999: II, 2394)

Nella sua preghiera innalzata all'Altissimo Donna Fabia è ben lontana dal mostrare la necessaria umiltà. Dio viene sentito più come un alleato, che come colui al quale inchinarsi con la contrizione del peccatore. I questuanti (il cui numero piuttosto ingente testimonia la presenza anche nella più progredita Milano di una povertà diffusa) stendono la mano alla nobildonna al suo ingresso in chiesa, ma, pur ardente di farisaico zelo religioso, Donna Fabia continua a considerarli «simil fango» o «delinquent». L'insopportabile albagia del ceto nobiliare emerge in tutta la sua tracotanza quando donna Fabia arriva addirittura a far proprie le parole di Cristo in croce «Ah sì abbiate pietà che mi offendesser / senza conoscer cosa si facesser».

L'uso strumentale della religione, sentita come *instrumentum regni*, come garanzia del proprio privilegio e come incondizionata sommissione al «primm cardin dell'ordine social», cioè alla nobiltà, trova ulteriore conferma nella pittoresca rappresentazione che Porta ci offre ne *La nomina del cappellan*. Nel discorso con cui il *camerlaccaj* di casa Cangiasa esplicita i termini del contratto, cui i preti dovranno sottostare per accaparrarsi il posto di cappellano domestico, il Porta concentra la denuncia dei vizi della nobiltà e quella, più marcata, dell'abiezione del clero:

Punt primm: in quant a l'obbligh de la messa
 O festa o nò gh'è mai or fiss de dilla;
 Chi è via a servì n'occor che l'abbia pressa;
 I or hin quij che lee la voeur sentilla:
 Se je fass stà paraa dò, trè, quattr'or,
 Amen, pascienza, offrighela al Signor.
 La messa poeù, s'intend, puttost curtina...
 On quardoretta, vint minutt al pù:
 Dò voeult la settimana la dottrina
 Per i donzell e per la servitù,
 De sira semper la soa terza part,
 Men che al tarocch no ghe callas el quart.³²

Come si vede, anziché scandire i tempi e modificare le abitudini della marchesina, la religione è completamente piegata ai suoi capricci e i preti sono ridotti al ruolo di lacchè:

32. «Punto primo: quanto all'obbligo della messa / festa o non festa, non c'è mai ore fisse di dirla; / chi è via a servire non occorre che abbia fretta; / le ore sono quelle che lei vuole sentirla; / se li facesse stare con i paramenti indosso due, tre, quattro ore, / amen, pazienza, offrite la vostra sopportazione al Signore. La messa poi, s'intende, piuttosto cortina... / un quarto d'oretta, venti minuti al più: / due volte alla settimana la dottrina / per le donzelle e per la servitù, / di sera sempre la terza parte di rosario, / a meno che al tarocco non ci mancasse il quarto» (Porta 2000: 563–64).

(E quell el tira innanz) Portà bigliett,
 fà imbassad, fà provist, toeuss anca adree
 di voeult on quaj fagott, on quaj pacchett,
 corr dal sart, daj madamm, dal perucchee,
 mennà a spass la cagnetta e se l'occor
 scriv on cunt, ona lettera al fattor.³³

Del resto, come bene ci illustra Guido Bezzola a proposito della preparazione culturale e morale del clero milanese,

non serve a nulla citare nomi gloriosi che tutti sappiamo, a dimostrazione d'ingegno e di alte capacità: dobbiamo guardare alla media, così come ci si presenta, e allora diremo che la preparazione culturale era assai modesta, quella teologica e filosofica arretrata, quella etica addirittura inesistente salvo che nei principi base di avversare le novità e vedere il peccato in due cose soprattutto, il sesso e le idee. (Bezzola 1980: 212)

A questa sconsolante situazione generale va poi aggiunta la posizione dei cosiddetti *pret vicciurinatt*, come li definisce il Porta, ovvero dei religiosi trovatisi privi di sostentamento sia per le confische e le soppressioni prima giuseppine³⁴ (Wangermann 1973: 74-75) poi napoleoniche, sia per il numero sovrabbondante rispetto alle reali esi-

33. «(E quello tira innanzi) “ Portare biglietti, fare ambasciate, fare provviste, prendersi anche dietro delle volte un qualche fagotto, un qualche pacchetto, correre dal sarto, dalle modiste, dal parrucchiere, portare a spasso la cagnetta e, se occorre, scrivere un conto, una lettera al fattore”» (Porta 2000: 564).

34. Così già si esprimeva in un passo del suo «testamento politico» Maria Teresa d'Austria nel 1751: «Io giudicherei cosa non solo da non lodarsi, ma piuttosto da biasimarsi, se si continuasse a donare o a trasferire proprietà agli ecclesiastici. Poiché da un lato non ne hanno bisogno, e dall'altro non usano di ciò che hanno, purtroppo, come dovrebbero, e sono così di grave peso al pubblico. Infatti nessun convento si mantiene nei limiti della sua regola, e vi vengono ammessi molti oziosi. Tutto ciò richiederà un grande

genze dei fedeli. Privati dell'assistenza che la Chiesa aveva assicurato loro (un tetto, cibo e privilegi di varia natura), essi erano costretti letteralmente a mendicare per vivere. Il degrado del loro aspetto e delle loro abitudini personali riceve in Porta una vivida rappresentazione:

Quell che ghe raccomandì pù che poss
 L'è quella polizia benedetta,
 Che se regorden che col tanf indoss
 De sudor de sott sella e de soletta,
 E con quij ong con l'orlo de vellù,
 Se quistaran del porch e nient de pù.
 Certe lenden suj spall, cert collarin
 Che paren faa de foeudra de salamm,
 Certi coll de camis, de gipponin,
 Hin minga coss de portà innanz ai damm;
 Omm visaa, se soeul dì, l'è mezz difes,
 Hoo parlaa ciar, e m'avaràn intes.³⁵

L'indegnità morale e l'abiezione interiore dei religiosi strappano talvolta il riso:

E tra i olter (peccaa) on certo don Rocch,
 Gran primerista fina de bagaj
 Ch'el giuga i esequi on mes prima de faj.³⁶

rimedio, che io intendo applicare col tempo dopo un'opportuna riflessione» (Porta 2000: 567–68).

35. «Quello che raccomando loro più che posso / è quella benedetta pulizia, / che si ricordino che col tanfo indosso / di sudore di ascelle e di calzini, / e con quelle unghie orlate di velluto, / si acquisteranno del porco e niente più. Certe zazzere giù per le spalle, certi collari / che paiono fatti di buccia di salame, / certi colli di camicie, di giubboncini, / non sono mica cose da portare innanzi alle dame; / Uomo avvisato, si vuol dire, mezzo salvato; / ho parlato chiaro e mi avranno inteso» (Porta 2000: 564).

36. «E tra gli altri (peccato) un certo Don Rocco, / gran primerista fin da ragazzo, / che gioca le esequie un mese prima di farle» (Porta 2000: 564).

Ma è forse *On funeral (el Miserere)* il poemetto in cui Porta dipinge nel modo più spietato la miseria del clero. Per farlo interlinea in una blasfema alternanza il latino delle esequie con il milanese utilizzato per volgari discorsi riguardanti il cibo e il denaro:

*Miserere mei Deus – E a disna?
 Secundum magnam – dò cossett o trè –
 Misericordiam tuam et secundum
 Multitudinem – de quist.
 E el scabbi come l'è?
 Et multum lava me
 Ab injustitia mea, et a delicto –
 Eel car? – Puttasca! – e subet munda me –
 Oh mì poeù el vin! – Tibi soli peccavi –
 S'el var pocch, mela cavi,
 Et malum coram te feci. . . in sermonibus
 Tuis, et vincas cum judicaris³⁷*

La Chiesa tradisce il messaggio evangelico e abdica al proprio ruolo di guida. Il caos sembra regnare, nessun punto di riferimento, nessun porto sicuro. Ancora una volta precursore del cambiamento che bussava prepotentemente alle porte, il Porta denuncia l'inaccettabile degrado, il disgusto, come ha scritto Isella, per «una mortificata immagine dell'uomo, in una sostanziale carenza di *vera religio*» (Porta 2000: XLIV). È Meneghin, «incarnazione del Porta medesimo» (Bezzola 1980: 310), a gridare la propria rabbia:

37. «Miserere mei Deus – E a desinare? / secundum magnam – due cosette o tre – / misericordiam tuam et secundum / multitudinem – di questi. / E il vino com'è? / Et multum lava me / ab injustitia mea, et a delicto – / È caro? – Puttasca! E subito munda me - / oh, io poi, il vino! – tibi soli peccavi – / se vale poco, me la batto, / et malum coram te feci. . . in sermonibus / tuis, et vincas cum judicaris» (Porta 2000: 478–479).

Senza tant ch'el se scolda a descuttì,
 Col ris'c de deslenguass ona mezzenna,
 Anca mì gh'j diroo, gh'j diroo anch mì
 I reson perchè Dio el ne peccenna;
 I reson perchè el tas e el lassa corr
 De quij bej coss cossett di sò monscior.
 Hin l'avarizia porca malarbetta
 Che in paricc de lor sciori l'è quell vizzi
 Ch'el par taccaa a la vesta, a la goletta,
 On obblegh maneman come l'offizzi,
 Quell che ha inventaa sacchitt, busser, bascir,
 Noll de cardegh e dazzi de candir.
 Hin quell mercaa de incert de cotta e stolla,
 De mess, de vos, de aria de polmon,
 De esequi, de micchinn de sant Nicolla,
 De cattafalch, suffragg, benedizion,
 Quell trafegh de angonij a on tant al bott
 E quell fà mai nagotta per nagott.
 Hin quij corp, quij trasport de caritaa,
 Quij vesper, quij compiett, quij mattutin
 Pettaa là de nojaa, de desgarbaa,
 Intersiaa de flatti e cicciorin,
 De sbaggiad, de sbarloeugg de zà e de là,
 E da no vedè l'ora de andà a cà.
 Hin quell dass a d'intend de vess dritt dritt
 In sulla straa battuda de Gesù
 Cont el dà mai nagott ai poveritt,
 Col trattaj d'alt in bass e casciaj sù,
 E col vess de sò pè critegh eterna
 De tucc i novitaa che fa i governa.
 Hin quell predicà semper el degiun
 E cercà i mej boccon de impì el tarlis,
 Quell de dà del golos, del porch a nun
 Per on poo de bojacca del bovis,
 E credes lor l'ottava maraviglia
 A spazzà vott, des piatt anca in vigilia.
 Hin quell de fà servì la religion
 E i obblegh de conscienza per roffian
 Di soeu vendett, di sò persecuzion,

O per fà dà on impiegh a on ballandran,
 A on storta coll, a on furb, che gh'abbia el merit
 D'avegh basaa la tonega e el preterit.
 Quist chì, quist chì puttost hin i belee
 Che moeuv la pest, la famm, la callastria,
 Che fa vegni de Romma quij palpee
 Che scriv Monsignor Nuzzi a don Tobia,
 Hin quist per brio, e no gh'è ball che ten...
 N'eel vera lu? ch'el diga, hoo parlaa ben?³⁸

È la rabbia del Cristo che scaccia i farisei dal tempio, la violenta indignazione di fronte a coloro che ancora preten-

38. «"Senza che si stanchi tanto a discutere, / col rischio di sciogliersi una mezzena di lardo, / anch'io gliele dirò, gliele dirò anch'io / le ragioni perché Dio ci pettina; / le ragioni perché tace e lascia correre / quelle certe belle cosette dei suoi monsignori. Sono l'avarizia porca maledetta / che in parecchi di lor signori è quel vizio / che pare attaccato alla veste, al collare, / un obbligo quasi come l'ufficio, / quello che ha inventato sacchette, bussole, bacili, / nolo di sedie e dazio di candele. Sono quel mercato di certi incerti di cotta e stola, / di messe, di voce, di aria di polmoni, / di esequie, di panini di san Nicola, / di catafalchi, suffragi, benedizioni, / quel traffico di agonie a un tanto per rintocco / e quel far mai niente per niente. Sono quei mortori, quei trasporti di carità, / quei vesperi, quelle compiete, quei mattutini / buttati là da annoiati, da sgarbati, / intarsiati di rutti e cicalecci, / di sbadigli, di sbirciate di qua e di là / e del non vedere l'ora di andarsene a casa. Sono quel credersi d'essere dritti dritti / sulla strada battuta da Gesù / col dare mai nulla ai poveretti, / col trattarli dall'alto in basso e strapazzarli, / e con l'essere di per sé eterni critici / di tutte le novità che fanno i governi. Sono quel predicare sempre il digiuno / e cercare i migliori bocconi per empirsi la pancia, / quel dare del goloso, del porco a noi / per un po' di sbobba da osteria, / e credersi loro l'ottava meraviglia / spazzando otto, dieci piatti anche nelle vigilie. Sono quelli di far servire la religione / e gli obblighi di coscienza per ruffiani / delle loro vendette, delle loro persecuzioni, / o far dare un impiego a un vagabondo, / a un collotorto, a un furbo che abbia il merito / di aver baciato la tonaca e il sedere. Queste qui, queste qui, piuttosto sono le belle cose / che muovono la peste, la fame, la carestia, / che fanno venire da Roma quei biglietti che Monsignor Nuzzi scrive a Don Tobia, / sono queste perdio, e non ci sono balle che tengano. . . " / Nevvero, Lei? Dica, ho parlato bene?» (Porta 2000: 554-57).

dono indegnamente di ancorarsi a un passato travolto dal nuovo che inesorabilmente avanza. La denuncia fuoriesce dalle labbra di un personaggio socialmente collocato in una classe bassa, che però ha visto e non può più tacere. Come ha ricordato Isella, «alle secolari accuse dei “potenti” sa ormai ribattere da parte degli “umili” la fermezza che viene loro dalla coscienza raggiunta della propria dignità umana» (Porta 2000: XLI). Sulle prospettive politiche che il discorso portano lascia intravedere ha insistito Guido Bezzola:

I buoni milanesi, che da tanto tempo non si muovevano se non per gridare evviva ai nuovi padroni e ai loro rappresentanti [...] adesso incominciano a parlare, e non parlano solo i consueti avvocati borghesi, ma si affacciano persone, classi e ceti fino allora ignorati. Quel moto di opinioni, di coscienze, di rivendicazioni che si concluderà con la larghissima partecipazione popolare alla insurrezione del 1848 ha i primi segni qui: dall'acquiescenza del Bongee, dall'indifferenza del Marchionn alle barricate per le vie di Milano passano poco più di trent'anni. (Bezzola 1980: 311)

Concludendo e riassumendo possiamo notare che l'immagine di Milano quale ci è trasmessa dal massimo poeta dialettale cittadino è quella di una città vivace e dinamica, dove i meccanismi del rinnovamento storico e culturale sono attivi più che in qualsiasi altro centro della penisola. Porta fornisce un ampio affresco della città, che coinvolge tutte le classi sociali. Ma si tratta di un affresco, non parziale, ma fortemente angolato, in cui il punto di vista dal basso offerto dal dialetto diventa un formidabile strumento di satira e anzi di critica sociale. Ha scritto Cattaneo nelle *Notizie naturali e civili su la Lombardia*: «Uòmini d'ingegno e di studj e d'alto affare si finsero plebe, affilàrono

coll'acerbità popolare l'ottusa verità» (Cattaneo 1972: 469).

Si avverte che dietro questo ritratto della città sta una ricca tradizione culturale e civile, che alla cucina portiana ha fornito il prezioso ingrediente dei propri sali critici. Porta testimonia la vivacità della Milano che fu anche del «Caffè», di Beccaria, di Manzoni, del «Conciliatore», una capitale culturale, che non per nulla suscitava l'entusiasmo di Stendhal. Come si vedrà, di lì a pochi anni anche un altro grandissimo dialettale come Belli fornirà un'immagine positiva di Milano. Ma, come osservato, quel che conta nel diagramma portiano è che con il poeta meneghino è la città stessa a esprimere la propria autocoscienza. Fu con questa consapevolezza che le classi dirigenti cittadine si accostarono al processo di unificazione nazionale. Milano recava la propria inconfondibile proposta di dignità, di democrazia, di rifiuto dell'ipocrisia e del privilegio. Che i due massimi scrittori cittadini abbiano prescelto l'osservatorio degli «umili» per rappresentare, in modo diretto con Porta, indiretto con Manzoni, le contraddizioni della società ottocentesca, la dice lunga su quali fossero le discriminanti che la locale classe dirigente poneva all'ordine del giorno dell'Unità. Nei capitoli che seguono vedremo come questi valori rimarranno disattesi. Tagliata fuori dai processi decisionali e dai giochi della politica romana, Milano consoliderà il mito revanscista di un primato economico e civile affidato all'immagine della «capitale morale».

1.3. Uno sguardo esterno: il *Journal du voyage* di Giuseppe Gioachino Belli

1.3.1. *Il Journal di Belli e la tradizione odepórica*

Gli studi sul massimo poeta romanesco hanno ovviamente privilegiato i sonetti dialettali, che costituiscono in assoluto uno dei vertici della tradizione letteraria in dialetto. Nella stagione più recente, tuttavia, l'attenzione della critica si è indirizzata anche verso le opere ritenute minori, misurandosi con le pagine belliane di più immediato interesse biografico. Fra queste ultime va citato il *Journal du voyage* (Belli 2006), che documenta i tre viaggi compiuti da Belli negli anni 1827, 1828 e 1829. Si tratta di pagine rubricabili nella categoria della cosiddetta «letteratura di viaggio»³⁹, genere letterario che a sua volta pone una serie di rilevanti questioni di tipo teorico e metodologico⁴⁰.

39. La letteratura di viaggio ha dato vita a una bibliografia sconfinata. Per un primo orientamento si vedano: Brizzi 1976; D'Agostini 1987; Brilli 2008.

40. Ho intenzionalmente impiegato l'espressione «genere letterario», in quanto tale produzione ha assunto nel corso dei secoli una tale consistenza sia qualitativa che quantitativa, da indurre la comunità scientifica a riconoscerle un autonomo statuto all'interno del sistema letterario.

La sua origine è antichissima, se è vero che la candidatura a testo fondante della tradizione occidentale è stata da taluno presentata addirittura per l'*Odissea*. Altri sostengono che «la prima partenza nella letteratura di viaggio occidentale raccontata con dovizia di particolari si legge nell'epopea di *Gilgamesh*, il celebre poema babilonese databile al 2900 a. C.» (Clerici 2008: IX). Indipendentemente dalle questioni fondative, possiamo comunque dire che la letteratura di viaggio appare precocemente caratterizzata dalla presenza di una serie di testi che raccontano l'esperienza dell'alterità geografica e antropologica quale esito dello spostamento nello spazio. E l'interesse per tali esperienze doveva risultare direttamente proporzionale alla scarsa o nulla mobilità delle società antiche, in cui il viaggio si presentava a tutti gli effetti all'insegna dell'eccezionalità.

Nella tradizione letteraria italiana il viaggio fa la sua comparsa fino dall'epoca più antica con *il Milione*. Nell'opera, dettata nel 1298 da Marco Polo prigioniero nelle carceri genovesi al suo compagno di cella Rustichello da Pisa, si sente l'eco delle tradizionali narrazioni dei viaggi in Terra Santa, come delle pratiche della mercatura. La struttura della trattazione mostra un equilibrato dosaggio fra la descrizione di luoghi realmente conosciuti e quelli mai visitati, alla ricerca di una completezza che permette di ascrivere *il Milione* alla categoria dei trattati geografici, piuttosto che a quella delle memorie personali. E già qui si può cogliere un primo annuncio della complessità e dell'articolazione della categoria «letteratura di viaggio». In realtà di viaggi reali e fantastici – poca era la differenza in un'età come il Medioevo, in cui tra visibile e invisibile l'immaginario tracciava confini assai labili – è disseminata tutta la produzione dei primi secoli. Al X secolo risale ad esempio la redazione latina della *Navigazione di san Brandano*, un'opera devozionale, in cui i luoghi fantastici si mescolano ai riferimenti concreti degli antichi geografi, l'isola di Hibernia al Paradiso Terrestre. È solo a partire dal XII secolo che, accanto alle *visioni*, cominciano ad apparire opere che prendono spunto da esigenze concrete. Pensiamo ad esempio ai resoconti di viaggio stesi dalle quattro ambascerie di religiosi, soprattutto francescani, che tra il 1245 e il 1256 Innocenzo IV inviò presso i Tartari o ai numerosi testi che riferiscono dei viaggi in Terra Santa. Spesso queste opere erano dotate di scarso interesse artistico, in quanto dominate da pure esigenze pratiche. Anche le relazioni mercantili e nautiche sono ascrivibili alla letteratura di viaggio. Il *Portolano* rappresentò per lungo tempo una sorta di canovaccio, che più o meno abilmente e con diverso grado di affidabilità fu arricchito dai viaggiatori con considerazioni e informazioni sui porti del Mediterraneo. Sempre di natura utilitaristica fu la *Tariffa mercantile*, un catalogo per i commercianti di luoghi significativi in riferimento sia alle tipologie mercantili, sia ai relativi prezzi. Ma a fronte di un'odeporica maturata tanto a ridosso delle esigenze pratiche, non possiamo dimenticare che anche il primo e forse il più grande fra i capolavori della letteratura italiana, la *Commedia* dantesca, altro non è se non il racconto di un viaggio, evidentemente fantastico vista la sua destinazione.

Nuovo impulso la letteratura di viaggio riceve nel Cinquecento con le navigazioni oceaniche, che danno vita a una vivace produzione, in cui il racconto di nuovi mondi esotici si accompagna alla confutazione delle vecchie teorie geografiche tramandate dall'antichità. Tra Quattro e Cinquecento il testo di viaggio è ormai un genere diffuso, che riscuote un certo successo e trova editori pronti a investire. I lettori si dividono fra uomini politici, mercanti, geografi e appassionati di viaggi. La nuova cultura umanistica feconda anche la letteratura di viaggio, imponendo, oltre l'essenzialità del

testo di servizio, un nuovo gusto della scrittura, che viene ormai apprezzata da un pubblico più vario. Un esempio della rilevanza dell'odeporica nel Cinquecento è offerto dalla grandiosa officina dell'antologia di viaggi del l'umanista e funzionario della Repubblica veneta Giovanni Battista Ramusio (1485-1557). Le *Navigazioni* furono una grandiosa impresa editoriale, nella quale l'autore fece confluire tutte le notizie note su paesi asiatici, africani, americani. Ramusio collazionò, adattò, tradusse dal portoghese e dallo spagnolo una serie di relazioni di viaggio e aggiunse discorsi introduttivi a opere edite e inedite.

Tra Sei e Settecento la letteratura di viaggio fornisce la sua suggestione anche a opere di pura finzione: è il caso dei *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift, ma anche di *The Life and Strange and Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* di Daniel Defoe. Nel Settecento il relativismo antropologico e culturale diviene lo strumento della nuova critica illuministica, come provano le *Lettres persanes* di Montesquieu. Ma il XVIII secolo inaugura anche l'età aurea del *Grand Tour*, il viaggio d'istruzione obbligatorio per ogni rampollo di famiglia aristocratica, che sarà all'origine di una ricca produzione internazionale. La fortuna della letteratura di viaggio nel corso del secolo dei Lumi è testimoniata dall'incremento delle pubblicazioni e dalla nascita di collane specifiche. Ma l'odeporica fa la sua comparsa anche nelle memorie, nelle opere autobiografiche e negli epistolari. Si pensi a tale proposito al capolavoro della *Vita* di Alfieri e a documenti fondamentali come le memorie di Da Ponte, di Casanova e di Goldoni.

Nei primi decenni del Settecento i viaggiatori italiani sono ancora pochi e le mete predilette sono le terre lontane, di solito per motivi commerciali, geografici o religiosi. Solo nella seconda metà del secolo l'Europa comincia timidamente ad attrarre i viaggiatori italiani: qualche viaggio d'istruzione di giovani aristocratici e più numerosi gli spostamenti per motivi di lavoro di diplomatici, librettisti, scienziati, letterati, pittori, architetti e avventurieri. Numericamente, tuttavia, gli italiani in viaggio per l'Europa continuano a essere pochi rispetto a quelli stranieri. Due i motivi: primo, la presenza nel bel paese di un'aristocrazia sostanzialmente provinciale, che non ha fatto propri i valori internazionali del viaggiare in Europa, inteso come libera e autonoma esperienza culturale; secondo, la limitatezza dei patrimoni dell'aristocrazia italiana e conseguentemente la scarsità delle risorse disponibili per spostarsi. Tuttavia, se poche sono le opere italiane che narrano di viaggi lungo le tappe privilegiate del *Grand Tour*, numerose sono invece quelle che illustrano itinerari domestici. Quanto fosse diffusa la consuetudine di muoversi all'interno della penisola è testimoniato nel 1791 dall'abate Toaldo, uno dei maestri di Cesarotti. La smania del viaggio stava ormai rapidamente coinvolgendo tutte le classi sociali: «Siamo in un tempo in cui il viaggiare

è divenuto un capo di moda: una certa smania, o vogliamola dire mania, ha invaso gli spiriti e, come a tempo delle Crociate, le persone di ogni condizione, i ragazzi stessi, colti da una spezie di sonnambolismo vanno correndo qua e là i paesi, gli uni dietro gli altri, e dove gli uni vanno e gli altri vanno e lo perché non sanno» (Toaldo 1791: 7).

Le guerre napoleoniche decretarono di fatto la fine del *Grand Tour* come esperienza esclusiva di una classe privilegiata, mentre l'affermarsi della ferrovia, le guide di viaggio (i famosi Baedeker) e le agenzie turistiche (Cook in testa) segnarono la trasformazione del viaggio in senso borghese e turistico.

Questo rapido profilo conferma sia la vastità, sia l'eterogeneità della letteratura di viaggio. La definizione dei confini di questa variegata produzione è uno dei problemi cruciali della letteratura di viaggio. Come si è visto, essa comprende infatti le relazioni dei navigatori come i romanzi ispirati al viaggio, le diverse forme di diarismo come la produzione satirica che si serve del viaggio come di un artificio retorico. Oscilla tra viaggi reali e viaggi immaginari, spazi geografici e spazi della mente. Infine comprende scrittori professionisti accanto a autori che hanno scritto solo per tramandare la memoria del viaggio che hanno compiuto. Potremmo aggiungere testi in verso e testi in prosa, opere programmaticamente divulgative e lavori usciti dalla più sofisticata officina letteraria.

Se solo proviamo a calare queste problematiche all'interno della letteratura italiana, si presenta però un ulteriore problema. La nostra tradizione infatti, per una serie di complesse ragioni legate soprattutto all'utilizzo di una lingua non parlata come il toscano letterario, ha sviluppato un canone da cui tende a restare esclusa la letteratura di viaggio. Lo ha ribadito Giorgio Raimondo Cardona: «La letteratura italiana non inquadra volentieri nel suo canone i viaggi di cui pure è ricca; quasi che i molti dati materiali e concreti di cui essi sono necessariamente costruiti inquinino in qualche modo un ideale di disinteressata e disincarnata letterarietà; quasi che paesi e costumi ed eventi possano diventare riconosciuta provincia letteraria solo quando li marchi il segno dell'invenzione, del fantastico» (Cardona 1986: 687).

A sua volta Franco Brevini ha insistito su alcuni peculiari caratteri della letteratura italiana, alla luce delle quali si spiegano le difficoltà di accreditamento della letteratura di viaggio: «La precoce egemonia del toscano letterario che si afferma fin dal Trecento e la sua definitiva codificazione cinquecentesca nei termini di una lingua morta, che si sarebbe serbata pressoché immutabile per secoli, hanno contribuito ad accentuare nella nostra letteratura i tratti di immobilità metastorica, di atemporalità, di fissità» (Brevini 2010: 61). Il *carattere metastorico* che lo studioso milanese attribuisce alla nostra tradizione non si accorda alla letteratura di viaggio, che è piuttosto il

frutto del desiderio di conoscenza del mondo nelle diverse epoche storiche e che dello spazio e del tempo ha fatto i perni del suo raccontare. All'epoca dei grandi viaggi il tempo ha acquisito un valore concreto, quasi monetario. Come sottolinea Cardona: «Per l'uomo legato alla terra il tempo è quello ciclico della coltivazione. [...] Del tutto diverso invece il concetto del tempo legato ai viaggi. Per il mercante quantificare il tempo è un'esigenza ormai imprescindibile. [...] la valutazione dei tempi, e quindi la possibilità di prevedere e contenere costi e rischi (deperibilità delle merci, ecc.) diventa la costante che fornisce la rete di riferimento; e le relazioni sono ormai inserite in questa concezione, precisando minutamente in giorni la rete degli avvenimenti» (Cardona 1986: 699).

Rimanendo alla categoria dello spazio, la letteratura italiana ha eluso i luoghi della vita vissuta, ambientando le proprie opere su sfondi convenzionali. La *selettività tematica* che Franco Brevini riconosce nella nostra letteratura è ancora una volta il frutto dell'adozione di «una lingua mandarina precocemente ibernata», a causa della quale «con una gigantesca operazione di sineddoche la letteratura italiana ha dovuto fortemente ridurre lo spettro della realtà rappresentata [...]. E così alla discontinuità del reale i nostri scrittori hanno preferito l'omogeneità dell'ideale, all'articolazione, alla ricchezza e alla tragicità dell'esistenza l'astratta perfezione del mito, all'irregolarità il modello» (Brevini 2010: 63-64).

Al contrario la letteratura di viaggio in tutte le sue articolazioni ha prediletto lo sguardo antropologico alla ricerca della diversità, dell'anomalia, della varietà dell'esistente. Nella letteratura di viaggio gli autori insistono sul valore di verità di quanto viene riportato sulla pagina. Nelle relazioni e talvolta anche nelle lettere il narratore attribuisce particolare enfasi alle formule asseverative, affinché quanto narrato venga senza alcun dubbio avvertito come reale.

Anche le scelte linguistiche divaricano inesorabilmente le due letterature. Alla *genericità linguistica* e alla *cancellazione delle differenze geolinguistiche* della letteratura italiana fa da contrappunto nella letteratura di viaggio il realismo idiomatico. Ancora Brevini: «La letteratura italiana ha puntato infatti su un'universalità conquistata liberando la pagina di tutti i tratti che la ancorassero alle concrete realtà da cui nasceva» (Brevini 2010: 61). Mentre Cardona sottolinea come «il carattere più vistoso del lessico della letteratura di viaggio è la sua apertura ad apporti delle più diverse provenienze; [...] ed anzi proprio le lingue, nella loro evidente diversità rispetto a quelle familiari, erano una delle caratteristiche più salienti dell'alterità dei luoghi visitati» (Cardona 1986: 702).

Nel Parnaso delle nostre lettere i lavori che risultano privi di ogni finalità pratica, che siano sganciati dal mondo fabbrile e rivestano un interesse pura-

I tre viaggi di Belli verso il nord Italia e verso Milano in particolare, rappresentano la realizzazione di un progetto lungamente vagheggiato. La modesta classe sociale di provenienza e le sfortunate vicende familiari avevano ripetutamente allontanato il Belli dal sogno di un personale *Grand Tour*, sia pure limitato alla penisola. Solo dopo il matrimonio con Maria Conti, una vedova benestante proprietaria di terre in Umbria, libero da stringenti assilli economici, il Belli poté intraprendere quella serie di viaggi, che risulteranno fondamentali per la sua crescita personale, culturale e letteraria. L'investimento psicologico dovette essere, dunque, molto alto e alto fu conseguentemente l'insieme di riferimenti che guidarono l'autore, riconducibili in buona sostanza al modello del *Grand Tour* settecentesco. Questo vale non solo per la scelta dei classici luoghi da visitare, ma anche per la lingua e lo stile del giornale di viaggio. Per giustificare nel *Journal* il francese e non il toscano è stato menzionato il vincolo della tradizione odepica legata all'esperienza internazionale del *Grand Tour*, anche se ormai alla fine degli anni Venti dell'Ottocento il cosmopolitismo francofono settecentesco aveva ceduto terreno alla rivendicazione delle lingue nazionali.

mente estetico, hanno ricevuto un accesso privilegiato. Queste peculiarità, fortemente ipotecate dal ricorso a una pura lingua letteraria, che ha favorito una testualità autoreferenziale, hanno finito per delegittimare un genere tutto proteso invece sulla realtà come la letteratura di viaggio. Non è un caso che i migliori risultati della tradizione italiana si annoverino in un genere a elevata stilizzazione come la poesia. Emblematico quanto è avvenuto con le *Navigazioni* di Ramusio. Nonostante sia stato il paese nel quale viene pubblicato nel Cinquecento il primo grande repertorio enciclopedico dei viaggi, quest'esperienza resta senza seguito. Infatti, come lamentava uno dei maggiori studiosi dell'umanista veneziano, l'americano George B. Parks, manca in Italia una «Società Ramusio» che si occupi di pubblicare e studiare testi di geografia e di viaggio.

In effetti nel periodo del *Journal* l'odeporica ha mutato i suoi caratteri rispetto a quella settecentesca. Dopo la pubblicazione del *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne, nella letteratura di viaggio si era insinuata la soggettività del narratore, che aveva progressivamente estromesso il criterio dell'oggettività e dell'impersonalità. Nel corso dell'Ottocento persino l'asettica oggettività delle guide turistiche ne aveva risentito.

Nel *Journal* il Belli sembra voler ignorare questa trasformazione, scegliendo per la stesura del diario di viaggio un'ordinata struttura diaristica e una scrittura meticolosa, referenziale, tendenzialmente improntata all'oggettività. Ma più eloquente di tutte fu la scelta del francese, che nell'Ottocento risultava ormai anacronistica. Il francese di Belli è una lingua piuttosto mal posseduta e scorretta, probabilmente appresa leggendo i testi letterari⁴¹. Un nodo irrisolto del *Journal* è costituito dalle ragioni all'origine di tale scelta. Riprendendo un vecchio suggerimento di Jacqueline Risset⁴², Massimo Colesanti (2009: XI e segg.) afferma che, con il suo peculiare profilo, il francese di Belli potrebbe costituire un momento sperimentale di passaggio verso il romanesco. Vincenzo De Caprio cita la tradizione della letteratura odeporica, anche se nota che nel primo Ottocento esisteva già una tradizione toscana di letteratura di viaggio. Per questo, dopo avere ipotizzato un «camuffamento parodico» belliano ovvero l'intento di fare del proprio viaggio un piccolo *Grand Tour*, propone alla fine di riportare la scelta del francese nel solco del plurilinguismo belliano (De Caprio 2009: 22).

41. Sul francese belliano cfr. Nardin 2009: 27 e segg.

42. Si tratta di un articolo giornalistico apparso su «Il Messaggero» dell'11 novembre 1991.

In effetti l'officina belliana si presenta quanto mai ricca di risorse e il ricorso al francese potrebbe confermare una volta di più il disagio del poeta di fronte al toscano letterario. Per una sede informale come quella di un *journal* e per una comunicazione sostanzialmente referenziale quale è testimoniata dalle pagine del diario, Belli doveva comunque avvertire come fuori luogo i corredi retorici di una lingua fortemente segnata dalla tradizione letteraria e prevalentemente giocata sul registro tragico sublime. Come descrivere le proprie giornate milanesi con la lingua di Pietro Bembo? Una prova *e contrario* viene dai testi toscani del Belli, caratterizzati da una rigidità di dettato, che, sia pure debitamente aggiustata alla sede del diario, avrebbe reso inopportuno il ricorso al toscano. Anche questa ipotesi si scontra tuttavia con il fatto che i diari del 1828 e del 1829 saranno in italiano e, quel che più conta, in un italiano sufficientemente piano, scorrevole e familiare. Il che potrebbe anche suggerire l'idea di un Belli, tra francese e italiano veicolare, alla ricerca di una lingua e di un registro più confacenti alla ferialità, ricerca che avrebbe avuto il luminoso approdo che il romanesco testimonia.

La critica si è inevitabilmente soffermata sui rapporti tra le caratteristiche dei viaggi di Belli e quelle dei turisti del *Grand Tour*. Le differenze sono state giustamente poste in luce da Paolo Maria Farina:

il Belli fu notoriamente sarcastico nei confronti delle comodità e degli stereotipi del *Grand Tour*, ma — se non mancò di adeguarsi talora ai suoi canoni e ai suoi riti — pure, si dimostrò viaggiatore “moderno”, “contemporaneo”, animato da un'onnivora ed eclettica curiosità. Per il poeta, l'arte erano certamente le produzioni artistiche dei maestri del passato — le “glorie del pennello”, i manufatti delle chiese, nei musei, nelle collezioni private —, ma erano anche gli artisti contempora-

nei, colti direttamente nei loro studi, nei caffè, nell'Accademia. Muovendo dalla tradizionale capitale delle arti, il Belli inventò un suo *Grand Tour* ambrosiano — anti-conformista, controcorrente —, per esplorare un mondo sotto tanti aspetti diverso, dove prendevano particolare spazio e rilievo il presente, le attività umane (Farina 2009: 107).

Nonostante la formale adesione ai canoni del *Grand Tour*, il Belli lascia trapelare nella stesura del suo *Journal* una sensibilità e degli interessi più moderni, che mostrano il debito verso una diversa epoca e una diversa cultura. L'attenzione per la dimensione materiale del viaggio, che talora era censurata dai resoconti settecenteschi di matrice illuministica, riversa sulla pagina, pur in forma compassata, la noia e il disagio dello spostarsi, il malessere fisico dei passeggeri, le urla dei bambini, l'arroganza dei vetturini ecc. Lo stesso francese nel corso della stesura del primo viaggio viene improvvisamente abbandonato. Ancora De Caprio:

Si ha insomma l'impressione che, man mano che Belli prosegue nei suoi viaggi e nella scrittura dei suoi diari, egli rompe i modelli settecenteschi di partenza, con una forte impronta personale e forse con l'abbandono improvviso del francese nel bel mezzo della narrazione della visita alla zecca di Milano (De Caprio 2009: 25).

Proprio per l'interesse verso gli aspetti concreti e psicologici del viaggiare, Vincenzo De Caprio ha giustamente sostenuto che «il *Journal* di Belli [...] segna un fortissimo elemento di discontinuità rispetto a gran parte dei contemporanei racconti di viaggio, sia italiani che stranieri» (De Caprio 2009: 13. Sul rapporto tra esperienza e scrittura si veda anche De Caprio 2006).

1.3.2. *Belli a Milano*

A conferma dell'importanza di questo documento, gli anni del *Journal* risultano fondamentali per la maturazione letteraria di Belli. Proprio dall'incontro e dall'approfondimento dell'amicizia con Giacomo Moraglia, nasce l'interesse per un autore come Carlo Porta e per l'utilizzo del dialetto. Una maturazione *in fieri*, dunque, testimoniata linguisticamente dal passaggio dal francese all'italiano e, al termine del viaggio, dall'approdo al dialetto come più autentico mezzo espressivo⁴³.

Le pagine del *Journal du voyage* dedicate al soggiorno milanese costituiscono dunque un terreno d'indagine quanto mai fecondo e non soltanto per la critica di Belli. Infatti, se questo documento finora poco noto e studiato contiene una serie di pagine particolarmente illuminanti per gli squarci che gettano sulla figura e sull'opera del poeta romanesco negli anni della sua maturazione, tuttavia costituisce anche, come si vedrà, una preziosa quanto autorevole fonte per accertare l'immagine di Milano negli anni della Restaurazione.

Quando parte per Milano, Belli ha trentasei anni, ha già all'attivo qualche viaggio a Venezia, Napoli e Firenze. Vive un periodo di fervide letture, che lo conducono a scoprire la cultura illuministica e romantica. Milano costituisce per lui un'esperienza fondamentale, tanto che ritornerà nella città per ben tre volte nel giro di tre anni. Sul fatto che Milano non sia stata un'infatuazione temporanea insiste anche Vincenzo De Caprio, affermando che «il nostro poeta ha fatto un investimento psichico e materiale non in-

43. Sull'argomento si vedano De Nardis 1976; Muscetta 1981; Gibellini 2001 e 2009.

differente se ha ripetuto lo stesso viaggio a Milano per tre anni di seguito. Cosa che, giova ripeterlo, è assolutamente al di fuori delle consuetudini del viaggiare per diporto nell'«Ancien Régime» (De Caprio 2009: 13). E lo stesso Muzio Mazzocchi Alemanni nella *Prefazione* al *Journal du voyage* ribadisce come il viaggio a Milano rappresenti per Belli un «viaggio verso il realismo e verso l'Europa» e come il triennio 1827–1829 segni «uno snodo per la vita belliana e per la sua identificazione culturale» (Belli 2006: VII).

Si aggiunga che spostarsi a quei tempi era piuttosto faticoso, burocraticamente complesso e comportava un esborso di denaro notevole. Viaggiare risultava particolarmente gravoso per Belli, che apparteneva alla «maghera borghesia del terzo stato» ed era costretto a giustificare le proprie spese alla moglie, assicurandola sulla parsimonia del suo comportamento. Si veda la lettera scritta da Milano il 10 settembre 1827:

Assicurati che io non getto nulla, e quando vedrai come mi mantengo, ti farà sorpresa. Ma il tutto insieme, indispensabile fuori di casa, è quello che porta avanti. Per questa volta voglio che al mio ritorno tu osservi la mia lista di spese, e vedrai il minimo fra gli articoli apparire quello del mantenimento, benché non saprai insieme quale degli altri escludere e chiamare superfluo e assolutamente risparmiabile (Belli 1961: I, 161–62).

L'immagine di Milano che emerge dal *Journal* di Belli è incondizionatamente positiva. A riproporcela sono in primo luogo le lettere inviate alla moglie: «Eccomi in questa bellissima città» (Belli 1961: I, 157–58); «Dopo veduta e gustata Milano, Bologna mi par divenuta un paesetto da cicoriari» (Belli 1961: I, 165–66). Gli stessi toni entusiastici riaffiorano nella lettera all'amico Giuseppe Nironi Cancelli del 4 dicembre 1828, nella quale il poeta si scioglie in

affermazioni che confermano l'entusiasmo per la capitale ambrosiana:

Quella città benedetta pare sia stata fondata per lusingare tutti i miei gusti: ampiezza discreta, moto e tranquillità, eleganza e disinvoltura, ricchezza e parsimonia, buon cuore senza fasto, spirito e non maldicenza, istruzione disgiunta da pedanteria, conversazione piuttosto che società secondo il senso moderno, niuna curiosità dei fatti altrui, lustro di arti e mestieri, purezza di cielo, amenità di sito, sanità di opinioni, lautezza di cibi, abbondanza di agi, rispetto nel volto, civiltà generale etc. etc.: ecco quel ch'io vi trovo secondo il mio modo di vedere le cose e di giudicare in rapporto con me (Belli 1961: I, 193-96).

La Milano degli anni Venti dell'Ottocento si presentava sostanzialmente inalterata rispetto all'età napoleonica. Agli occhi del Belli, soprattutto in una fase di timide aperture ideologiche, appariva come una vera capitale europea: una città laica, moderna, produttiva e operosa, con un embrione di attività industriali. Prendiamo in esame la lettera all'amico Nironi Cancelli sopra riportata. Le caratteristiche di Milano sembrano ribaltare in positivo tutti i difetti del mondo romano. In ogni aspetto segnalato da Belli possiamo riconoscere in trasparenza i limiti della società e della cultura da cui il poeta si allontanava. «Ampiezza discreta» e non monumentalità trionfale; «moto e tranquillità», non la convulsione della Roma popolare; «eleganza e disinvoltura», non la tronfia appariscenza dell'aristocrazia papalina; «ricchezza e parsimonia», non l'ostentato spreco della corte pontificia; «buon cuore senza fasto», non la teatrale degnazione delle gerarchie; «spirito e non maldicenza» riferendosi ai salotti in cui *l'esprit* contava più del pettegolezzo; «istruzione disgiunta da pedanteria» celebrando la modernità di una cultura non sterilmente

autocompiaciuta; ecc.

Belli ha bisogno di una boccata d'aria europea per sottrarsi all'atmosfera stagnante della Roma papalina. Ben lungi dall'essere la capitale che poi diverrà, nei primi decenni dell'Ottocento, Roma non è altro che un «paesone» con al centro due entità universali di elevato valore simbolico: il papato e i monumenti dell'antichità classica. Ma in entrambe i casi si tratta di realtà decrepite, che guardano al passato: da una parte il fatiscante potere temporale dei papi, dall'altro le rovine del «foro vaccino», in cui i primi turisti potevano ammirare i segni di una grandezza ormai retrocessa a pascolo per gli armenti.

Anche dal punto di vista sociale quella romana era una realtà priva di corpi intermedi. Mancando una borghesia degna di questo nome, agli estremi opposti della società si trovavano l'aristocrazia nera legata alla Santa Sede e un volgo barbarico in ostaggio di superstizioni, arretratezza e istintualità, come quello cui daranno voce i sonetti.

Per contrasto basta sfogliare le pagine di questo *Journal* per trovarsi di fronte alla celebrazione di una serie di valori di tipo modernamente borghese, di cui Milano diviene la più prestigiosa realizzazione. Sintetizzando, essi sono:

- l'interesse per la tecnologia in vista soprattutto della sua utilità sociale
- la monumentalità non archeologica e l'arte moderna in quanto esperienza viva e aperta al futuro
- la comodità come valore caratteristico di una città
- la modernità della metropoli.

Milano è anche, come si è accennato, la città in cui Belli riprende in mano i versi di Carlo Porta. L'acquisto dei due tomi delle poesie figura nella nota spese che apre il

Journal, all'interno del quale troviamo alcuni precisi riferimenti a questa abitudine di lettura, che proseguirà anche a Bologna (Belli 2006: 9, 41, 60–61):

Mercredi 22 [Août]
à 8 heures levée, toelette, lecture de poesies milanaises de feu Charles Porta.
[...]
Lundi 3 sept.
Cela fait j'appliquai à la lecture de Porta.
[...]
Mardi 4 [Septembre]
À minuit au lit avec les poésies de Porta à la main.

Ma l'importanza di Porta non riguarda solo il sorgere della vocazione dialettale. Leggendo il massimo poeta della tradizione milanese scomparso da pochi anni e dunque ancora di estrema attualità nella cultura municipale, Belli consolida una volta di più e questa volta non direttamente, ma attraverso la mediazione di un documento letterario, l'apprezzamento per i valori borghesi che la poesia di Porta aveva celebrato.

1.3.3. *Una tavola di moderni valori borghesi*

Il tema della tecnologia è uno dei più originali del *Journal* belliano. Guglielmo Janni ha sottolineato che il nostro autore «amò moltissimo le scienze e ogni attività industriosa degli uomini, e se ne interessò [...] e occorrendo ne scrisse [...] con una proprietà, con un garbo, [...] poco comuni» (Ianni 1967: I, 224). Il soggiorno milanese sembra venire incontro pienamente ai suoi interessi scientifico–tecnologici, che inaspettatamente collegano il poeta romanesco a uno

dei grandi filoni della tradizione culturale milanese, che farà capo a Carlo Cattaneo e alla sua idea di società civile.

A Milano Belli visita e descrive con minuzia di particolari e accuratezza terminologica⁴⁴ alcuni luoghi che non rientrano certo nelle mete più classiche del turismo: dalle chiuse dei Navigli al palco della Scala, dalla sega ad acqua in Porta Ticinese alla lanterna per prevenire gli incendi nello studio del Cav. Aldini. Il tour belliano è dunque anche un pellegrinaggio laico, ispirato ai nuovi valori borghesi di utilità, concretezza e funzionalità. Naturalmente Belli non manca di visitare i *mirabilia urbis* della tradizione, ma è significativo che ad essi senta il bisogno di affiancare quei significativi emblemi della modernità tecnologica.

Lunedì 20 agosto 1827 Belli si reca in una filanda a vapore, nucleo della prima industria serica ed espressione di una Milano che, a grandi passi, si avvia ad entrare nell'alveo delle città più all'avanguardia del panorama europeo:

À 6 heures on se leva, et moi j'allai visiter un établissement à vapeur dit Filanda, où l'on tire la soie et on la prepare pour le commerce avec beaucoup d'adresse et de bel appareil. J'y comptai centtrente-deux chaudières auxquelles la vapeur se communiquait moyennant des cylindres de metal conduits tout autour et munis d'autant rubinets pour regler le degré de chaleur qu'on veut insinuer dans l'eau. Chaque chaudière a deux femmes dont l'une preside à la separation des fils de soies et l'autre tourne la roue qui doit le recevoir (Belli 2006: 38).

Ancora, mercoledì 12 settembre 1827 Belli viene accompagnato da Carlo Manzi, possidente e pittore milanese⁴⁵, a

44. Cfr. Elwert 1969.

45. Sulla figura di Carlo Manzi, cfr. Farina 2009: 161 nota 169.

Porta Ticinese per vedere una sega ad acqua utilizzata nel taglio del marmo:

À 6 heures vint le frère de Mr. Manzi avec sa voiture:nous allâmes hors de la porte Ticinoise voir la scie à eaux qui taille cinq tables de marbre à la fois. Il y en a aussi plusieurs pour le bois et on y voit de même beaucoup d'autres machines auxquelles le canal de Pavie communique le mouvement (Belli 2006: 70).

Una giornata particolarmente interessante è quella del 18 settembre 1827, in cui Belli può visitare il «cabinet physique» del celebre Cavalier Aldini⁴⁶:

Il nous introduisit dans son cabinet physique et parmi une multitude de machines pour la plupart hydraulique il nous fit voir une lanterne qu'il atteste de son invention pour prévenir les incendies dans les étables dans les magasin de foin et dans d'aures lieux où l'on conserve des matières combustibles comme du coton etc. Cette lanterne très-simple et de la plus grande économie ce qui ne se réalise point dans la lanterne de surété qu'on inventa en Engleterre (cellesci coûtent chacune une guinée) consiste dans une petite lampe de fer blanc attaché eau fond d'un cylindre de fil de fer tissu bien épais, dont l'autre ouverture double est surchargée d'un chapeau de la même matière de la lampe, et termine avec un anneau destiné au transport du tout. La lampe s'allume tout à l'ordinaire moyennant une mèche noyé dans l'huile; et pour ce que la flamme ne s'éteigne pas en affrontant l'air, un'espece de collier de métal descend du cylindre et la garantit. On peut entourer cette lanterne de la paille la plus sèche: celle-ci ne s'allumera point: et quand même de petits filets s'en introduiraient parmi les trous du tissu, la flamme qui les aura invahis s'eteindra aussitôt qu'elle sera arrivée à toucher la cage. En exposant de la paille, du foin et même du coton sur deux feuilles umides de ce tissu, à l'action verticale d'une flamme, celleci se brisera

46. Sulla figura di Giovanni Aldini, cfr. Farina 2009: 163 nota 177.

sur les fers et changée en fumée brulante carbonisera ces substance et ne les allumera pas. Mr. Aldini a donc imaginé aussi des encadremens de fil de fer tissu pour arrêter pendant un incendie les cours aux flammes qui auraient penetré dans des liex contigus. Cela pourrait reussir de la plus grande utilité aux pompiers pour les cas urgens. Il a fait plus: il a fait construire une cage de fil de fer pour y enfermer la tete et le visage et un gant à maille et il en a obtenu avec la première de resister pendant queque tems la tête dans une flamme; et le second de tenir dans sa main un fer rovente en faisant un tour dans sa chambre. Il espère qu'en vêtant tout à fait un homme d'une de ces mailles de fer doublée d'un drap subtil préparé avec une des solutions chymiques incombustibles très-connuës, il pourra entrer sans danger dans un incendie et y rester jusqu'à ce que la respiration le lui permette. Une seule minute reussirait souvent de très-grande utilité (Belli 2006: 82-83).

La descrizione del laboratorio del Cavalier Aldini e delle sue invenzioni risulta quanto mai puntuale e particolareggiata. Tuttavia va notato come l'attenzione per tutto ciò che è moderno abbia un preciso orientamento. Belli è attratto da quelle invenzioni che hanno uno scopo sociale e sembrano migliorare le condizioni di vita delle persone. In ben tre passaggi della descrizione della lampada e della rete metallica ignifuga il poeta mette in risalto i valori dell'economicità, che significa ampia diffusione («Cette lanternes très-simple et de la plus grande économie»), e dell'utilità sociale («Cela pourrait reussir de la plus grande utilité aux pompiers pour les cas urgens»; «Une seule minute reussirait souvent de très-grande utilité»). Ancora una volta è degno di attenzione ciò che è pratico e serve.

L'originalità dello sguardo di Belli emerge anche quando visita luoghi più convenzionalmente tipici di Milano. Il 19 settembre, nel passare il ponte di Porta Orientale, il poeta rimane affascinato dal sistema delle chiuse ideate per

favorire il transito delle barche da un canale all'altro:

En passant le pont de la Porte Orientale je vis l'opération de hausser les barques dans le canal qu'elles remontent l'eau venant en pente d'un sol bien plus élevé que n'en est le lit inférieur. Deux grandes entraves ou écluses sont pratiquées dans le canal à 40 pas environs l'une de l'autre, dont chacune composée de deux parties tournantes sur des gonds présente lorsqu'elle est formée un angle obtus contre la courante car si l'eau la rencontrât sur une ligne tout à fait recte, cette porte quoique bien forte et lourde ne lui résisterait pas long-tems. L'inférieure est ouverte, la supérieure est fermée et de celle-ci l'eau tombe formant une cascade. Lorsque barque est passée entre les deux portes, l'on ferme l'inférieure, de manière que l'eau n'avant plus son cours libre croît et souleve la barque jusqu'à l'écluse inférieure; alors moyennant des chaînes tournées aisément sur une guindeau on ouvre la porte supérieure, et la barque passe. Je fus très-content de remarquer qu'on attendait que la barque s'élevât entre les deux cloitures, une seconde barque était arrivée au delà de la porte inférieure et attendait son tour. La première et la seconde barque se touchaient presque, n'étant entr'elles que la simple grosseur de la porte d'enclos et cependant la première se trouvait à plus d'une canne plus élevée que l'autre. Passée à peine celle-là on ferma de nouveaux la porte supérieure, et on ouvrit l'inférieure, avec précaution de faire commercer le passage de l'eau par une ouverture plus étroite pratiquée au bas de la porte et tout à fait rez au fond du canal afin qu'une fougue violente et impétueuse ne transporte en arrière avec un secoussement trop rude la barque qui survient, alors on recommença la même jeu pour celle-ci. (Belli 2006: 83–84).

Anche la Zecca⁴⁷, «stabilimento veramente regio, ma di pochissima attuale utilità» (Belli 2006: 89), che già aveva affascinato lo Stendhal di *Rome, Naples et Florence en 1817* (1969), è tra le mete del Belli. Il poeta le dedica uno spazio

47. Sulla Zecca milanese cfr. Farina 2009: 135, nota 89.

molto ampio all'interno del *Journal* e sceglie di abbandonare il francese per l'italiano, forse anche per essere certo di utilizzare nella descrizione la terminologia più appropriata, che evidentemente non conosceva in quella lingua:

Toutes les machines dont on se sert sont d'une beauté et d'une perfection à surprendre. — Prima sala: crogiuoli per rame argento e oro in fornelli a riverbero. — Seconda sala: due macchine per contornare le monete: la prima prepara il bordo; la seconda imprime le lettere. Si posa la moneta orizzontalmente con la periferia fra una sezione di circolo immobile, e un'altra parallela alla prima e mobile per via di manubrio. La moneta stretta da queste due parti della macchina viene con un moto di mano aggirata fra esse che mediante il contatto col bordo di lei v'imprimono le lettere o il cordone che si è preparato (Belli 2006: 86).

Belli era un frequentatore di teatri d'opera. Di questo interesse ha lasciato testimonianza nell'epistolario, nei sonetti in lingua, nonché nei giudizi di censura che egli ha pronunciato in qualità di segretario pontificio nell'ambito dell'ufficio preposto al compito di «purgare» i testi teatrali. La sua era una vera passione fondata sull'idea che il teatro fosse una forma di conoscenza del paese che si visita. Illuminante a tale proposito la lettera da Firenze scritta alla moglie il 21 agosto 1824:

Agli 8 di settembre qui si riaprono i teatri chiusi per la morte del Granduca: in ciò sono stato disgraziato, perché il non vedere affatto i teatri di una capitale benché non sia una grande sventura, pure è una perdita nella massa delle notizie acquistatevi (Belli 1961: I, 134-36).

Gli amici milanesi organizzano numerose serate a teatro. Grazie alla mediazione di Moraglia, impegnato professionalmente nel ridisegnare gli scenari, Belli ottiene una

visita alle quinte del Teatro alla Scala. Anche in questo caso il poeta non manca di annotare minuziosamente ogni particolare, dall'attrezzatura tecnica, al riscaldamento, ai dispositivi contro gli incendi:

Il palco scenico ha due sotterranei ed è fabbricato di piccole tavolette a vite che tutte si tolgono a volontà: così possonsi dismettere le candele maestre che sono di grosso larice, e tante da assomigliare il sotto-scena ad un bosco. Il meccanismo per far scorrere le quinte poggia sul fondo del 1° sottopalco ed è tutto montato in ruote di ferro fuso, giranti sopra assi del medesimo metallo, è di sì facile mobilità che io con un dito avvanzai per due volte una altissima quinta senza sforzo: esse ad ogni leggiera impulsione corrono per loro stesse. Due grandi sale l'una sopra l'altra servono a' pittori degli scenarj. Ora l'architetto Moraglia deve tutte fabbricarle. La macchine esistenti superiormente ai così detti cieli non si possono numerare. Nella parte più alta dell'edificio sta una conserva abbondantissima di acqua da diramarsi per facili condutture ovunque accadesse infortunio d'incendio. Sotto il palco esiste come un gran forno difeso da inferriate donde per molti tubi di ghisa si deriva calore in inverno a tutte le parti del teatro. Nulla di meno altre stufe veggonsi qua e là situate. In tempo di recita il sottopalco è illuminato come la scena, per servizio degl'inservienti macchinisti. Questa fabbrica non soffre poche parole per la sua descrizione (Belli 2006: 94).

Durante il soggiorno milanese del 1827 Belli non si limita alla conoscenza antiquaria del patrimonio artistico, ma, segnando un'ulteriore distinzione rispetto al viaggio degli aristocratici del Settecento, esplora le esperienze più recenti ed innovative dell'arte contemporanea. Il poeta ha modo di incontrare numerosi collezionisti e restauratori e di visitare gli *atelier* di artisti maggiori e minori.

Quasi quotidiana fu la frequentazione del pittore Carlo

Paris⁴⁸, «beau frère de mon cousin Antoine Belli» (Belli 2006: 39)⁴⁹, di cui visitò il 22 agosto 1827 l'atelier insieme a Giacomo Moraglia⁵⁰: «Ici il était déjà midi, et nous étions engagés d'aller rendre une visite au peintre Paris. Nous le fimes, et il nous montra quelques unes de ses peintures fort jolies, principalement son portrait au naturel» (Belli 2006: 41).

Il 25 agosto Belli viene condotto da Girolamo Luigi Calvi⁵¹ presso il celebre atelier di Pelagio Palagi⁵²: «À 2½ chez Calvi me conduire à l'atelier du professeur peintre Palagi. Cet abile et complaisant artiste me montra plusieurs tableaux historiques de sa main peints avec une force avec un jugement et avec une vérité surprenantes» (Belli 2006: 46). Il giorno successivo, 26 agosto, Belli, Paris e Moraglia fanno visita a un altro pittore, il giovane Molteni⁵³:

À 12½ nous sortîmes tous trois et nous allâmes voir l'atelier du jeune peintre Molteni. Cet atelier un peu plus petit que celui de M^r. Palagi est tout à fait monté et orné de la même manière. Quoique M^r. Molteni ne soit en effet qu'un très-habile restaurateur de tableaux, néanmoins il fait assez bien de portraits auxquels il donne une évidence et une ressemblance très-frappantes (Belli 2006: 47).

Il pellegrinaggio di Belli presso i grandi e piccoli pittori

48. Sulla figura di Carlo Paris, cfr. Farina 2009: 155, nota 148.

49. La parentela col Belli deriva dal fatto che una delle sorelle di Paris, Clelia, sposò Antonio Belli, cugino del poeta (Belli 1962: 60).

50. Sulla figura di Giacomo Moraglia cfr. le note del curatore in Belli 1962: 45-46 e 49-51; cfr. Farina 2009: 147-154. Per le lettere di Giacomo Moraglia a Belli, cfr. Spotti 2009: 165-191.

51. Su Girolamo Luigi Calvi cfr. Farina 2009: 159, nota 161.

52. Su Pelagio Palagi cfr. Farina 2009: 155-156, nota 149

53. Su Giuseppe Molteni cfr. Farina 2009: 156, nota 150.

che animano la città di Milano prosegue il 28 agosto con la visita all'*atelier* del grande Hayez⁵⁴: «De là nous passames à l'*atelier* du professeur peintre Hayez qui se souvint parfaitement de notre connaissance de Rome. J'y admirais la Mort de Marie Stuart» (Belli 2006: 47). Di sicuro interesse dovette essere l'incontro con il pittore Comerio⁵⁵, «Professeur peintre milanais d'un grand mérite», il quale da tempo si stava occupando di realizzare una copia della *Cena* di Leonardo: «Ce professeur s'occupe depuis long-tems pour relever une copie la plus diligente qu'il soit possible de la *Cena* de Leonard. Il étudie serieusement tout ce qui est encore visible de ce miracle de l'art» (Belli 2006: 69).

Sebbene nel *Journal* difficilmente il poeta si abbandoni a commenti personali, nell'incontro con il collezionista Giovanni Pecis (Belli 1962: 60–61, nota 2), «noble milanais», il Belli esprime un severo giudizio sull'impiego sociale della ricchezza, prendendo posizione contro chi sperpera il denaro in lusso e libertinaggio, anziché impiegarlo a favore della città in una sorta di moderno mecenatismo:

Honneur à M^r Pecis qui non content d'employer ses richesses à recueillir des chef-d'oeuvre des anciens artiste et de faire travailler les modernes, fait maintenant bâtir avec dessein de l'architecte Moraglia une grande salle contigue à l'academie pour y exposer au public ses beaux trésor dont on croit qu'il fera un don à la ville: rare exemple et reproche terrible pour bien trop de riches qui font un si mauvais emploi de leurs richesses en faveur du luxe et du libertinage! (Belli 2006: 40).

Il 22 agosto 1827, visitando il palazzo delle scienze e delle arti di Brera, Belli trova esposto «aux yeux de public les concours des jeunes artistes, aussi peintres que sculpteurs,

54. Su Belli in visita da Francesco Hayez cfr. Farina 2009: 157, nota 152.

55. Su Agostino Comerio cfr. Farina 2009: 157, nota 155.

architectes et ornatistes pour l'année courante 1827» (Belli 2006: 41). Il poeta prova «un plaisir bien sensible à la vue de tant de preuves de la féricité des talens italiens». Anche su questo piano Milano appare vivace, con lo sguardo rivolto al futuro anziché alla sterile contemplazione di un passato, per quanto illustre esso sia. La città mostrerebbe un'idea precisa della strada da percorrere per avvicinarsi sempre più all'Europa. L'importanza che Milano attribuisce al concorso è del resto evidenziata dalla presenza delle più alte cariche pubbliche alla premiazione del 6 settembre: «Tous les ordres civils et militaires de la ville se trouvèrent là avec les habits et les décorations de leur dignité. En attendant l'arrivée du vice-Roi et de la vice-Reine» (Belli 2006: 64)⁵⁶. La cerimonia introdotta dal Segretario dell'Accademia⁵⁷ suscita in Belli una forte impressione: «une fonction des plus nobles et plus touchantes qu'on puisse celebrer dans les résidences des grands princes» (Belli 2006: 65).

1.3.4. *La modernità di Milano*

C'è una categoria quanto mai significativa alla quale Belli mostra di fare riferimento nel descrivere realtà e situazioni molto diverse: la comodità. Fin dal suo arrivo a Milano, il 12 agosto 1827, nel descrivere l'immagine della città che si viene componendo ai suoi occhi, il poeta associa al vecchio concetto di magnificenza quello ben più moderno di comodità.

56. S.A.I. il principe Ranieri, Principe Imperiale e Arciduca d'Austria, era il Viceré del Regno Lombardo Veneto. La moglie era S.A.I. l'Arciduchessa Maria Elisabetta, nata Principessa di Savoia-Carignano.

57. Nel 1827 il Segretario dell'Accademia non era stato nominato. Ignazio Fumagalli, pittore, membro dell'I.R. Accademia di Vienna, era in quell'anno Segretario aggiunto e facente anche le funzioni di Segretario.

Me voilà enfin à Milan: l'élegant obélisque gothique qui du sommet du dom de [M cancellato] s'alance legerement dans lea nues m'avertit de mon approche à cette ville chatmante et fameuse, où la grandeur des Rois longobards, des Ducs Sforza et de l'empereur Napoleon se plut à etaler toute espece de magnificences, et de comodités (Belli 2006: 26).

Avvicinando due concetti in apparenza tanto distanti, Belli dà una sintesi significativa dello spirito che anima Milano. Anche Roma è una città magnifica, ma a Milano, lungi dall'essere vissuto come zavorra, il passato illustre funge da volano per lo sviluppo della città. Così l'inesauribile fabbrica del Duomo diviene l'emblema del divenire di Milano, del suo progresso, delle sue trasformazioni: «Une grande partie de ce monument a été construite de nos jours, et on continue toujours à y faire des [ouvrages] et d'y depenser des trèsons» (Belli 2006: 61).

A Milano i monumenti del passato non cessano di rinnovarsi nel presente e anche quelli che continuano a essere costruiti aggiornano una grandezza, che non resta confinata sotto la polvere dell'archeologia. Molto significativo, parlando dell'Arena napoleonica, il riferimento che Belli fa ai circhi degli antichi romani:

Entré à peine je fus saisi d'etonnement à la vue d'un spectacle tout nouveau pou moi, et pour tout européen moderne qui n'ait pas été à Milan, dans laquelle ville seule se trouve une enceinte si vaste e si semblable aux anciens cirques des maîtres du monde (Belli 2006: 47).

Il 13 agosto il Belli si reca con l'amico Moraglia all'ospedale dei fratelli di San Giovanni Calibita: «la comodité, l'élégance et le gout de cette fabrique ne se pourraient si aisement commender» (Belli 2006: 27). Come ha notato

Paolo Maria Farina⁵⁸, si tratta probabilmente di una prima sede dell'Ospedale Fate-Bene-Sorelle, che, fondato «coi mezzi e con lo zelo di alcune Dame milanesi», rispondeva pienamente a quel «buon cuore senza fasto» che Belli aveva individuato tra le virtù della città. Evidentemente il pensiero del poeta andava per contrasto alle forme più spettacolari di prodigalità della Roma papalina.

Il tema della comodità interviene anche parlando degli empori ricchi di mercanzie provenienti da ogni parte del mondo, che risultano una delle tante espressioni del dinamismo della città. Milano ne è ricca e il 5 settembre il Belli visita il «magasin de Manini⁵⁹ qui se trouve près du Dôme au bout du *Coperto dei Figgini*», dove «tout ce qu'on peut imaginer de rare d'élégant de commode et de précieux dans les comodité et dans les agrémens de la vie y est disposé autour de plusieurs salles dans des armoires de gout moderne fermés par des battans à grands crystaux» (Belli 2006: 61-62). L'«abondanza di agi» e l'«eleganza» che Belli elogiava di Milano trovano nell'emporio del Manini una quanto mai esplicita esemplificazione.

A Milano più modernamente anche l'aristocrazia non insegue soltanto la pompa. Il Belli ne trova una conferma visitando Villa Confalonieri ad Agliate, che «est admirable pour son gout et ses comodités» (Belli 2006: 36). A proposito delle escursioni in Brianza del poeta⁶⁰, si può dire che ricalcano quelle fatte da Stendhal, di cui vengono entusiasticamente condivisi i giudizi. Si vedano le dichiarazioni senza mezzi termini consegnate al diario del 19 agosto:

58. Farina 2009: 114-15, nota 31.

59. Su Giovanni Manini, cfr. Farina 2009: 137, nota 94.

60. Sulle escursioni di Belli in Brianza cfr. Farina 2009: 138 e segg.

Soldo, lieu du peu du monde que j'ai vû dans le quel je fixerais ma demeure.

[...]

Je donnerais volontiers le tiers de mes tristes jours pour passer les deux autres en jouissant d'un spectacle si merveilleux (Belli 2006: 37).

L'ultimo aspetto che Belli mette in evidenza parlando di Milano è la sua modernità. Il centro ambrosiano può contare su infrastrutture che agevolano le attività commerciali e agricole e su un sistema di servizi efficienti e razionali. Nell'osservare il sistema dei Navigli, Belli coglie la grandiosità di un'opera degna dell'antica Roma, che tuttavia svolge una funzione preziosa e attualissima come collegare la città da una parte ai laghi e alle Alpi, dall'altra al mare Adriatico:

«Nous admirâmes ensuite le grand arc lui-même de granit, qui donne entrée à la ville du côté de la route Ticinoise; et au dehors le grand canal qui ouvert dans le Ticin à quelques lieues de Milan, le traverse sous le nom de *Naviglio* di Pavia, et en sortant va arroser les campagnes aussi que deux autres navires le *Naviglio grande* qui court de Vigevano et le *Naviglio de Martesana*⁶¹, qui prend sa source du Lac Majeur, et cotoye la route de Monza. Il serait difficile de dire combien l'agriculture et le commerce de cette ville surprenante prennent du ressort de ces ouvrages digne de l'ancienne Rome, au moyen desquels Milan du centre de la terre ferme à l'embouchure d'Italie communique avec jusque dans l'intérieur des Alpes et la mer Adriatique» (Belli 2006: 30).

Il 14 agosto, passeggiando per i chiostri del «grand hôpital», Belli rimane stupefatto dalla «police, et l'exactitude

61. In realtà il Naviglio della Martesana collega la cerchia milanese all'Adda.

du service», che «surpassent toute croyance» (Belli 2006: 29). A dimostrazione della sua attenzione alla qualità delle prestazioni rese da Milano ai suoi cittadini, già in precedenza aveva puntato l'attenzione sulla comodità dei servizi offerti dall'ospedale di Giovanni Calibita.

Nella Milano capitale dell'editoria la disponibilità dell'informazione è fondamentale. In quegli anni Belli nota la diffusione di «cabinets de lecture», dove milanesi e stranieri trovano a loro disposizione il meglio della stampa. Accompagnato dall'amico Calvi, anche il poeta si reca «à un cabinet de lecture de journaux politique et literaires où les étrangers y conduits par un aboné peuvent aller et lire gratis comme les mêmes maîtres depuis 10 heures du matin jusq' à heures du soir» (Belli 2006: 29).

Unica nota stonata nella Milano che in diversi passaggi Belli definisce benedetta e sorprendente è il cimitero di Porta Romana⁶². Nella visita del 16 settembre Belli rimane stupefatto da come persino in una città come Milano, di cui apprezza la «ricchezza e parsimonia», si ritrovino sulle decorazioni delle tombe i simboli della disparità sociale:

Ce lieu de repos consiste dans une vaste enceinte carrée, close par un mur tout autour duquel on voit interieurement des pierres sépulcrales gravée d'inscriptions qui rappellent le souvenir de ceux qui eurent assez d'argent pour acheter quelques années de renommée dans le souvenir de la posterité; dernière et miserable ressource que l'amour de la vie persuada aux hommes pour sauver du moins l'existence du nom lorsque tout le rest périt pour n'être jamais recouvré. Les pauvres sont enterrée pèle mêle qui donna lieu aux nouveaux venus. Une multitude de croix de bois teints en noirs portent le noms l'age et le jour de la mort des récélés dans cette triste et humble demeure. Les pierres sepulcrales dont nous avons parlé sont

62. Sul Cimitero, cfr. Farina 2009: 114, nota 30.

presque toutes d'un marbre sombre, couleur de plomb foncé appelé marbre noir de Saltrio, ou de Varena qui convient beaucoup à la sévérité de l'usage dans lequel on l'emploie. Quelques uns entre ces monuments se distinguent éminemment des autres, élevés en forme de petits temples ou portiques, ou tombeaux grecs. Dans le *Camposanto* de Bologne je n'ai vu rien qui égale ces sepulcres (Belli 2006: 74).

In verità il tema della condanna della pompa e degli eccessi cimiteriali non è nuovo⁶³, se già Parini nel *Dialogo sopra la nobiltà* aveva stigmatizzato la disuguaglianza sociale nell'estrema dimora degli uomini. Con le righe sopra citate Belli si accoda a una polemica un po' logora, che mostra semmai i suoi debiti verso la cultura dell'egualitarismo illuminista.

Per concludere, appare del tutto evidente che l'importanza di Milano nell'opera dei due massimi dialettali dell'Ottocento è profondamente diversa. Per Porta la città ambrosiana è il teatro indiscusso della sua poesia. Milanese sono i personaggi che recitano la colorita commedia che lo scrittore inscena davanti ai nostri occhi. Milanese sono i luoghi, gli usi, le tradizioni che egli descrive. Ma c'è di più. Profondamente milanese è, come abbiamo visto, l'ethos a cui la sua poesia si ispira, con una tavola di valori che ha il proprio fondamento nella tradizione culturale della città degli ultimi due secoli, oltre che nelle scelte della sua classe dirigente aristocratico-borghese.

Ben diversa la rilevanza che Milano possiede nel Belli. La sua poesia maggiore, i sonetti dialettali, sono radicati

63. Il tema verrà ripreso nel Novecento da Totò nella sua popolarissima poesia dialettale *A livella*. Nella tradizione settecentesca milanese si vedano inoltre le coloriture egualitarie dei due sonetti sepolcrali di Francesco Girolamo Corio, certamente ignoti a Belli: *Meneghin in sogn al foppon* e *Fu daa on esibet al prior di mort* (Corio 1988).

in Roma quanto le poesie di Porta lo sono in Milano. Le pagine dedicate alla città lombarda non provengono dai suoi capolavori, come accadeva in Porta, bensì da un'opera minore e neppure destinata alla pubblicazione quale il *Journal*. Milano insomma è solo una delle suggestioni che si agitano nell'autore, non la realtà geografica di riferimento.

Con tutto ciò sarebbe errato sottovalutarne l'importanza per Belli, in quanto proprio Milano costituisce il reagente capace di far emergere interessi, miti, predilezioni, fascinazioni del poeta romanesco. Anche per il lettore dei sonetti risulta quanto mai illuminante scoprire come Belli tratteggi il suo affilato microcosmo, dominato da istintualità, superstizione e privilegio, da una prospettiva tutt'altro che angustamente municipalistica, che non perde d'occhio le più avanzate esperienze della contemporanea civiltà europea.

Se con l'infalibile scandaglio della sua poesia Porta testimonia la singolarità di Milano nell'Italia del primissimo Ottocento, a distanza di pochi anni Belli conferma con il suo sguardo autorevolmente esterno il primato ormai consolidato del capoluogo lombardo, avanguardia dei valori e delle realizzazioni della modernità borghese pre-unitaria. Le due testimonianze dei massimi dialettali dell'Ottocento e forse dell'intera tradizione italiana ci aiutano a capire su quali basi le classi postunitarie potranno fondare il senso di quell'indiscutibile primato, destinato ad alimentare nella seconda metà del secolo il mito della capitale morale.

Il mito della capitale morale

2.1. La Milano unitaria

2.1.1. *Un'espansione da primato*

A unificazione avvenuta, gli uomini più rappresentativi del Risorgimento lombardo — da un lato gli aristocratico-liberali albertisti, dall'altro i repubblicano-borghesi di Carlo Cattaneo — condussero su binari paralleli la prima battaglia per il futuro della Lombardia nell'Italia unita. Le élites lombarde lottarono affinché prevalesse un'organizzazione politico-amministrativa dello Stato unitario su base regionale, in cui fosse riconosciuta una forte autonomia finanziaria sia alle province, sia ai comuni. Si trattava sostanzialmente di richiamare la tradizione austriaca di matrice teresiana, che fin dall'inizio aveva accordato alle realtà locali un sistema di autogoverno autonomo. Nel 1865 tuttavia le leggi di unificazione amministrativa del nuovo regno vanificarono le aspirazioni lombarde, diffondendo nella regione sentimenti d'insofferenza nei confronti della politica sabauda. Il disagio era simbolicamente espresso dalla chiusura dei salotti milanesi agli alti gradi dell'esercito, che in altre città avevano invece intessuto buone relazioni con la migliore società del luogo. A Milano e dintorni l'esercito veniva marginalizzato, se non addirittura respinto

(Meriggi 1989: 273 e segg.), in modo non molto diverso da quanto era accaduto qualche decennio prima con l'esercito austriaco. La classe dirigente milanese dimostrò uno scarso interesse alla partecipazione alla politica centrale e una propensione invece a identificarsi con l'amministrazione locale, percepita come espressione della capacità della città ambrosiana di autoregolamentarsi.

Strategica per lo sviluppo industriale di Milano si rivela fin dagli anni dell'Unità la sua posizione geografica sugli assi di comunicazione delle grandi capitali europee. Già nell'età asburgica si erano registrati scambi culturali e tecnico scientifici con le città del nord d'Europa. La presenza a Milano sia di un'aristocrazia, sia di una borghesia particolarmente dinamiche, che già si erano affacciate all'imprenditoria, avrebbe costituito la base per lo sviluppo di una moderna cultura industriale. Nessun'altra città italiana poteva vantare una tradizione tecnica e commerciale, una presenza finanziaria e una formazione professionale paragonabili a quelle di Milano. La caduta della gabbia asburgica libera le energie della locale classe dirigente e l'atteggiamento liberista della politica di Cavour favorisce il moltiplicarsi delle iniziative imprenditoriali, con la conseguenza che, assorbiti dagli impegni aziendali, i milanesi si disinteressano alla direzione politica del paese, lasciata prima ai piemontesi, poi ai romani. Come si vedrà questo tratto condizionerà pesantemente le possibilità della borghesia milanese di proporsi come guida per l'intero paese (Campodall'Orto 1996: 19-20).

Mentre la Milano del primo Ottocento è una città di dimensioni relativamente modeste, che non supera i 200 mila abitanti, dove sono espletate funzioni prevalentemente commerciali e amministrative, con l'Unità e le trasformazioni economiche del paese il capoluogo lombardo viene

investito da decisivi mutamenti. Al momento dell'Unità Milano è una città ancora prevalentemente commerciale, ma proprio negli anni in cui matura il mito della capitale morale si trasforma in un centro industriale di primaria importanza, grazie soprattutto all'espansione delle industrie metalmeccaniche. Nel 1881 il 53,6% della popolazione operava nell'industria, mentre il terziario occupava solo il 41%. Fabbriche e officine sorgono a nord della città e lungo i corsi d'acqua per sfruttarne l'energia. Altre direttive di sviluppo sono la strada ferrata del Gottardo e l'alta pianura, dove la rendita agricola è modesta. Giorgio Bigatti ha richiamato l'attenzione sull'importanza del settore tessile ai tempi dell'esposizione del 1881.

In campo industriale, all'esposizione aveva impressionato il livello raggiunto dei grandi cotonifici: la Cantoni (22.000 fusi e 420 telai meccanici), la Crespi (27.000 fusi e 200 telai) e la manifattura di fratelli Borghi (22.000 fusi 300 telai) erano imprese colossali, che avevano provveduto a integrare filatura e tessitura e a meccanizzare le diverse fasi della produzione. Ma tutto il settore cotoniero mostrava segni di un promettente sviluppo, come attestava la presenza di espositori come i Legler di Ponte San Pietro, i Krumm di Carate Brianza, i Caprotti di Ponte Albiate, i Fossati di Monza, i Turati e i Dell'Acqua di Milano, con stabilimenti a Busto Arsizio e Legnano (Bigatti 2003: 88).

Ma l'esposizione dell'81 segnò anche il trionfo della meccanica, vera industria guida del mondo lombardo.

Per la prima volta molte delle macchine esposte erano di fabbricazione italiana. Fra gli espositori spiccavano alcune grandi imprese milanesi: la Cerimedo (da cui nel 1886 sarebbe nata da Breda), che aveva al suo attivo tra le altre la produzione di motrici per tramway; la Grondona (carrozze e vagoni ferroviari), la Suffert e la Bosisio (motrici idrauliche e a vapore). Ma anche

la Cantoni Krumm e C. di Legnano (che nel dicembre 1881 avrebbe assunto il nome di Franco Tosi), che dall'originaria produzione di macchine per industria tessile si sta orientando a quella di motrice caldaia a vapore; o ancora, restando in Lombardia, costruttori di macchine per l'industria tipografica come Arbizzoni, Magnani e Dell'Orto (Bigatti 2003: 88).

È stato autorevolmente sostenuto da Giorgio Bigatti (Bigatti 2003: 86–87) che gli emblemi della rinnovata fiducia della borghesia lombarda in uno sviluppo, che in quegli anni poteva contare in particolare sull'espansione del settore tessile, sono tre eventi molto diversi fra loro, che si susseguono nei primi anni Ottanta: l'esposizione nazionale (1881), l'apertura del traforo ferroviario del Gottardo (1882), che Cattaneo definiva «la grande ferrovia delle genti», e l'inaugurazione della prima centrale elettrica italiana (1883).

Questa crescita si accompagnava tuttavia alla delusione generata dalla fine del Risorgimento e al disagio causato dalle rapide trasformazioni della città e dei costumi sociali. L'espressione di questo malessere spettò alla Scapigliatura, un movimento letterario animato da giovani borghesi ribelli al nuovo ordine, che in due successive ondate, la prima e la seconda Scapigliatura, risalenti rispettivamente al 1860 e 1880, cercò di rinnovare la letteratura e le arti. Milano fu la culla del movimento, in quanto presentava a livello più sviluppato le contraddizioni sociali del nuovo assetto unitario. Milanese fu il padre della Scapigliatura, Giuseppe Rovani, e milanesi di nascita o d'adozione furono i giovani esponenti di questo movimento polemicamente antiborghese: Praga, i due Boito, Cletto Arrighi e, in posizione più appartata, Carlo Dossi.

In questi decenni Milano dispone di una rete stradale

tra le migliori d'Europa. Dopo l'Unità viene rapidamente incrementata la rete di trasporti urbani ed extraurbani. L'allargamento della rete ferroviaria italiana e la connessione con quella europea attraverso i trafori alpini del Gottardo e del Sempione (1906) incrementarono le importazioni dalla Germania, che crebbero da 156 milioni di lire nel periodo 1891-1900 a 367 nel successivo decennio (Bigatti 2003: 90). È in questa fase che molte industrie si insediarono accanto agli scali ferroviari. Nel 1883 la città ebbe la prima centrale elettrica d'Europa e a cavallo del secolo il primo grande magazzino, *Aux Villes d'Italie*, la futura Rinascente, i cui proprietari, i fratelli Bocconi, finanziarono nel 1902 l'omonima università economica della città. Nel 1894 prendeva il via una linea tramviaria elettrica, che partiva da piazza Duomo e raggiungeva il Castello.

Un tessuto produttivo vario e articolato, con forti interrelazioni settoriali, una sperimentata vocazione commerciale, un ceto imprenditoriale aperto e dinamico, un ambiente ricettivo nei confronti del progresso tecnico sono alcuni dei tratti che contribuivano a porre la Lombardia alla testa del processo di industrializzazione. (Bigatti 2003: 90)

Questo sviluppo poneva in risalto il problema dell'istruzione. Anche a questo livello la Lombardia poteva vantare una capillare diffusione delle scuole di base e una buona alfabetizzazione della popolazione, che la poneva all'avanguardia rispetto alle altre regioni della penisola. Il processo era già iniziato sotto l'Austria:

Si deve tuttavia riconoscere che l'attivazione della scolarizzazione elementare promossa dall'Austria contribuì efficacemente a ridurre a Milano (e più in generale in Lombardia) quell'analfabetismo che agli inizi del secolo era ancora diffusissimo (Della Peruta 2009: 46).

Dopo l'Unità si moltiplicarono rapidamente le scuole tecniche e professionali, incaricate di formare i nuovi quadri dell'industria nascente. Fiore all'occhiello fu fin dal 1863 l'Istituto tecnico superiore, che sarebbe diventato il Politecnico, voluto da docenti e imprenditori provenienti dalle più importanti famiglie milanesi. A sottolineare il legame tra il consolidarsi del settore industriale e la formazione di nuove figure professionali, Sergio Campodall'Orto (1996: 22) ha parlato di un «circolo virtuoso», che caratterizzerebbe la crescita della Milano postunitaria.

2.1.2. *Urbanistica*

Le classi dirigenti milanesi intervennero sul tessuto urbano cittadino con due intenti: renderlo più funzionale alle esigenze dell'industrializzazione e dell'inurbamento delle masse dei contadini e e nel contempo tradurre le ambizioni di monumentalità e rappresentatività del nuovo centro industriale e finanziario del paese. Emblematica la sistemazione di piazza del Duomo, che, facendo ricorso ai sontuosi apparati dello stile neo-rinascimentale, si volle meno provinciale e più europea.

La gara collettiva di idee lanciata dal Consiglio comunale fin dal 1860 fu seguita con molta partecipazione dall'opinione pubblica. Il progetto Mengoni risultò vincitore in quanto capace di mediare efficacemente due opposte tensioni: da una parte celebrare l'identità della nazione da poco costituita attraverso gli omaggi della Galleria e del monumento a Vittorio Emanuele II, dall'altro aprirsi con un atteggiamento più cosmopolita all'intera Europa. La prima pietra venne posata nel 1865, ma ci sarebbero voluti dodici anni per vedere completati i lavori che sconvolsero il centro cittadino. Non mancarono gli scontenti,

a causa sia della straniante vastità della nuova piazza del Duomo, sia dello snaturamento della facciata della Scala, che il Piermarini aveva progettato per una visione di scorcio.

La Galleria era il più grande *passage* coperto al mondo e, stagliandosi nel cuore della città, confermava con la sua eccezionalità quella tendenza centripeta che avrebbe caratterizzato la cultura urbanistica milanese. Il collegamento tra piazza del Duomo e piazza della Scala aprì al pubblico un raffinato salotto di ferro e vetro, che diventerà l'emblema della modernizzazione italiana e il simbolo del nuovo primato di Milano. Ecco come ricorda il nuovo spazio lo scrittore milanese Otto Cima:

Quanto strisciar di piedi sul lucido pavimento di marmo quella sera del 15 settembre 1867 in cui la Galleria nuova venne aperta al pubblico, e quanti nasi all'aria e quanti ah! e oh! la Galleria era allora illuminata, come una gran sala, da una serie di braccioli a grossi lobi di cristallo lavorato, sporgenti dalle lesene, fra negozio e negozio, e da un giro di fiammelle intorno alla cupola, le quali venivano accese per mezzo di quel rattin¹ che col Duomo, l'Arco della Pace, il Cenacolo vinciano e non so che altro, fu per parecchi anni una delle meraviglie di Milano. Certo la parte superiore, oltre il ballatoio, restava in ombra; ma ciò serviva anzi ad accrescere la vastità e l'imponenza dell'ambiente.

In compenso erano illuminati giorno e notte i lucernari dei sotterranei, adibiti a magazzini e opifici (vi era persino una tipografia!) e quando nei giorni che seguirono l'apertura, scemata la ressa, le signore si accorsero che da quegli spiragli del pavimento qualche indiscreto avrebbe potuto occhieggiarle

1. Si trattava del curioso dispositivo che permetteva di accendere le fiammelle dell'illuminazione a gas alla base della cupola della galleria, a quasi trenta metri di altezza. Mengoni escogitò un carrellino che scorreva su una rotaia accendendo una dopo l'altra le luci. Visto da lontano, appariva molto piccolo e i milanesi lo ribattezzarono con voce dialettale «topolino».

di sotto in su, fu grande la sorpresa e lo spavento! (Cima 1919: 31-32).

L'espansione di Milano comportò il progressivo assorbimento dei Corpi Santi e di altri centri periferici, fino a giungere alla fine degli anni Venti del Novecento la superficie di circa 18 mila ettari. Al 1884 risale il Piano Beruto², il primo vero piano regolatore che la città ebbe, destinato a entrare in vigore nel 1889 dopo una complessa gestazione. L'operazione nacque dall'esigenza di provvedere a disciplinare la crescita di Milano, tentando di contenere le spinte speculative del privato, facendo tuttavia salvi gli interessi del pubblico. Fino ad allora l'assenza di un piano regolatore aveva fatto sì che ci si impegnasse a risolvere singole situazioni con interventi più spesso di raggio limitato, senza un progetto coordinato. Certo è che dopo il 1860 le aree comprese tra la cerchia dei Navigli e le mura spagnole si erano andate rapidamente riempiendo secondo una tumultuosa crescita, in cui solo il piano Beruto avrebbe tentato di porre un po' di ordine.

Fra le zone più critiche figurava l'antico Lazzaretto, risalente al XV secolo, prima attraversato dalla ferrovia, poi lottizzato in seguito a un'operazione speculativa gestita da una banca. Non meno problematico il sistema dei Navigli, che con la sua rete idrografica aveva attribuito a Milano la sua forma. Infine particolarmente contrastata risultò la sistemazione dell'area della piazza d'armi e del Castello sforzesco, di cui venne addirittura proposta la demolizione per le precarie condizioni in cui versava. A causa della

2. Sul piano Beruto cfr. AA.Vv. 1986; AA.Vv. 1992 in cui è contenuto il testo del piano (vol. II, pp. 227-238); Oliva 2002; De Finetti 2002, che ripercorre le vicende urbanistiche della Milano moderna fino ai primi del Novecento.

sua estrema vicinanza al centro cittadino, la zona suscitava gli appetiti degli speculatori. Fu la protesta popolare a bloccare l'operazione di abbattimento. Ma l'esito felice fu sostanzialmente la conseguenza della difficile congiuntura economica, che arrestò buona parte delle iniziative di speculazione. La soluzione prescelta fra le quattro proposte da Beruto prevedeva un grande emiciclo e un'area verde tra il Castello e l'Arco della Pace, l'attuale Parco Sempione. Restava irrisolta la questione della salvaguardia del Castello, sul quale si aprì un dibattito, animato a Milano da Camillo Boito e da Luca Beltrami, dibattito che fece scuola in Italia in tema di conservazione dei beni aristici. Il recupero del Castello rappresentò un evento importante a livello nazionale, in quanto sanciva la volontà di salvaguardare le testimonianze del passato, anche a fronte dell'espansione delle moderne città.

2.1.3. *La nascita di una moderna industria culturale*

Fino alla fine del Settecento Venezia era detentrica di un primato tipografico, che nessun'altra città riusciva a contrastare. La situazione cambia attorno al 1830 con il diffondersi di un'innovazione tecnologica come il torchio meccanico, che produce una vera e propria rivoluzione da cui sarebbe nata l'editoria moderna. A partire dal terzo decennio dell'Ottocento la zona orientale della Penisola cede il passo all'area padana, dove si impone subito il predominio di Milano, seguita a una certa distanza da Torino (Turchetta 1996: 84).

Fra la metà dell'Ottocento e i primi anni dell'Unità raddoppiano i titoli stampati e i periodici aumentano cinque o sei volte (Castronovo 1970: 52), anche se la crescita risulterebbe assai più sensibile se si potessero conoscere non

solo i titoli, ma anche le tirature, su cui purtroppo non disponiamo di molte notizie (Turchetta 1996: 85).

Centro indiscusso di questa proliferazione editoriale rimane ancora una volta Milano.

Milano diviene anche una delle capitali dell'industria culturale, grazie al trionfo di uno spirito imprenditoriale che rende possibile - tra l'altro - un'accelerazione dei processi di industrializzazione della cultura, con un passaggio piuttosto netto da una concezione elitario-pedagogica a una francamente commerciale. [...] Tuttavia è a Milano e soltanto a Milano che si compie pienamente la messa a fuoco della trasformazione radicale imposta dall'industrializzazione alla cultura, e che questa trasformazione viene colta con una grande opportunità. È qui che nasce un vero e proprio ceto di «industriali» della stampa che fanno crollare con le loro intuizioni e sostituiscono il sistema artigianale precedente, fatto di tipografie con funzioni editoriali (Colombo 1998: 18).

È stato autorevolmente sostenuto che Milano «si qualifica come capitale morale perché è capitale editoriale» (Turchetta 1996: 85). Basti dire che, stando ai dati del *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento* (1991), nella prima metà del secolo si pubblicano 23.199 titoli, che saliranno a 39.082 nella seconda metà. Protagonista di quello che Giuseppe Ottino (1875) ha definito «il risorgimento della libreria» è un gruppo piuttosto esiguo di editori, alcuni dei quali si riallacciano ad antiche tradizioni familiari, come Sonzogno e Vallardi a Milano, Le Monnier e Barbera a Firenze; altri invece si inseriscono come geniali neofiti nel mercato editoriale: Treves e Hoepli a Milano, Bemporad, Salani e Sansoni a Firenze.

Treves è il vero protagonista della stagione post-unitaria. Vanta scrittori di successo come De Amicis, Giacosa, De Marchi, Capuana, Deledda e D'Annunzio e affianca ai

libri riviste di attualità e di viaggi. Anche Sonzogno, il *competitor* più significativo, pubblica libri e giornali, fra cui il fortunatissimo «Secolo», e fra i libri alterna l'attualità ai classici, il testo rilegato all'edizione economica, tentando un difficile equilibrio tra valori e mercato.

Milano non è solo la piazza più dinamica dal punto di vista dell'editoria. È anche l'unico centro in Italia in cui si affermi decisamente un modello di imprenditorialità editoriale attenta al consumo e dunque, più che ai valori letterari in senso stretto, interessata alla fruibilità dei libri. Firenze si propone per contrasto come la città che persegue un'editoria attenta ai valori e alla continuità con la tradizione, che rifiuta di scendere a compromessi con i nuovi pubblici. È in questo quadro che si assiste a «un'omogenizzazione del mercato librario in chiave giornalistico-letteraria» (Cadioli e Vigni 2004: 27). Può così accadere che gli editori pubblichino così libri e riviste e i quotidiani lancino un periodico.

Dunque, Milano è prima di tutto in questo senso capitale dell'editoria italiana dell'Ottocento. E non è un caso che vi si svolgano tutte le battaglie e i conflitti che accompagnano ogni industrializzazione culturale: nella transizione da un mercato artigianale governato da tipografi e librai, alcuni dei quali ambulanti, a un vero e proprio sistema integrato di produzione, distribuzione e consumo, è nel capoluogo lombardo che i protagonisti della letteratura e dell'arte prendono più che altrove coscienza di ciò che sta cambiando (Colombo 1998: 19).

Grazie all'allargamento dell'istruzione, che incoraggia un nuovo interesse per la lettura, gli editori possono contare su un pubblico prima insperato. Anche la produzione cambia. Non più i classici argomenti della vecchia editoria — giurisprudenza, teologia, classici greci e latini — ma una

nuova produzione di genere, che insegue, non la gloria letteraria, bensì il soddisfacimento dei nuovi pubblici. In questo fenomeno, che vede il consolidarsi di filoni come il romanzo rosa, il romanzo poliziesco e d'avventura, oltre a una manualistica molto articolata (pionieristico il lavoro svolto a Milano dall'editore Hoepli), rientra anche un vero e proprio boom della letteratura per ragazzi. Sono gli anni di *Pinocchio* di Collodi e di *Cuore* di De Amicis, che in vent'anni riuscirà a vendere ben 330 mila copie.

Uno dei fenomeni più significativi del secondo Ottocento è la nascita dell'editoria tecnica e scientifica, che ha il suo emblema in Ulrico Hoepli. Nel 1871 l'editore svizzero fonda a Milano la casa editrice divenuta celebre per i suoi manuali. Va sottolineato che all'origine della decisione ci fu l'osservazione attenta dell'ambiente milanese, in cui lo sviluppo delle attività professionali si accompagnava a un ceto medio emergente dotato di una buona cultura. Giustamente Enrico Decleva ha scritto che «l'idea, destinata per Hoepli a rivelarsi vincente e a imprimere alla fisionomia editoriale della sua impresa uno dei suoi tratti di fondo distintivi, fu, in definitiva, proprio quella di credere nelle potenzialità dell'ambiente nel quale si era immerso» (Decleva (a cura di) 2001: 20).

Un altro fenomeno editoriale della seconda metà dell'Ottocento fu la stampa periodica destinata alle donne, che portò alla fondazione di riviste di intrattenimento e di evasione. Sono ancora editori come Treves, Sonzogno e Garbini a promuovere l'iniziativa. Solo tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento saranno le stesse donne a proporre al pubblico femminile riviste di informazione e di formazione, influenzate dalle idee del neonato movimento femminile.

Alla partenza degli austriaci Milano poteva vantare tren-

tadue testate giornalistiche, che nel 1865 avrebbero totalizzato una tiratura complessiva attorno alle 20 mila copie su una città di 250 mila abitanti. Tuttavia erano quattro i quotidiani più importanti: la «Gazzetta di Milano», rivolta a un pubblico molto conservatore; «La Lombardia», molto vicina all'amministrazione cittadina; «Il Pungolo», che giunse a toccare le 15 mila copie; «La Perseveranza», espressione della destra liberale. Da segnalare il caso della «Gazzetta di Milano», che nel 1864 fa cadere il sindaco e la giunta municipale, denunciando gravi irregolarità legate alla costruzione della Piazza del Duomo e della Galleria (Nasi 1966). A conferma della vivacità del giornalismo milanese, nel 1865 nasce «Il Sole», il primo quotidiano economico e finanziario italiano. Due anni dopo è fondato a Milano il «Gazzettino Rosa», un foglio politico e letterario che propone un giornalismo assai spregiudicato e d'intervento. Felice Cavallotti, uno dei suoi promotori, deve spesso affrontare duelli a causa delle scandalose rivelazioni pubblicate: famose le allusioni all'amante del principe Umberto e la denuncia all'origine dello scandalo della «Regia dei tabacchi» (Murialdi 1996: 62). Ma se le vicende del «Gazzettino Rosa» furono tumultuose, con processi e sequestri, non fu più facile la vita dei fogli destinati alle classi popolari. Il più celebre è «La Plebe», fondato a Lodi nel 1868 e perseguitato dai controlli pozieschi, soprattutto a partire dal trasferimento a Milano nel 1874, in un clima avvelenato dalle paure suscitate dalla Comune di Parigi. È il primo quotidiano socialista italiano. Inconfondibile l'editoriale del 21 novembre 1868 segnalato da Paolo Murialdi (1996: 70):

La nuova fase in cui è entrata anche da noi la questione politico-sociale faceva vivamente deplorare la mancanza di un

organo quotidiano che, mentre ne propugnasse la soluzione, servisse d'intermediario e diremo quasi di simbolo di alleanza fra i vari gruppi che costituiscono, o costituire dovrebbero, il gran partito rivoluzionario italiano.

Ma la più importante novità del secondo Ottocento milanese in materia di giornali è la nascita nel 1876 del «Corriere della Sera». L'intento di Eugenio Torelli Viollier era quello di fornire alla borghesia milanese «la versione di destra del Secolo» (Nasi 1966: 61), il giornale fondato nel 1866 da Edoardo Sonzogno, che aveva segnato un forte rinnovamento nel quotidiano italiano e che avrebbe detenuto per anni il primato delle vendite. Anche in questo caso vale la pena leggere la dichiarazione d'intenti del primo numero:

Siamo conservatori. Vogliamo conservare la Dinastia e lo Statuto perché hanno dato all'Italia l'indipendenza, l'unità, la libertà e l'ordine. Ma siamo moderati, apparteniamo cioè al partito ch'ebbe per suo organizzatore il conte di Cavour.

Il «Corriere» inizia la sua scalata e nel 1889 raggiunge le 60 mila copie a fronte delle 100 mila del «Secolo», imponendosi sempre più come il foglio di riferimento della solida borghesia lombarda

A partire dagli anni Sessanta si diffondono anche numerosi periodici illustrati. Sonzogno propone «L'illustrazione universale» e l'«Emporio pittoresco», mentre Treves rilancia nel 1875 «L'illustrazione italiana», apparsa presso un altro editore fino al 1863.

Infine va ricordato che nel 1882 proprio a Milano viene fondata la Società italiana degli autori ed editori (Siae), che determina una svolta dal punto di vista sia economi-

co, sia professionale nella tutela delle nuove professioni intellettuali diffuse dalla nascente industria culturale.

2.2. La «città più città d'Italia»: la Milano di Verga

2.2.1. Un siciliano ambizioso a Milano

Lo scrittore siciliano Giovanni Verga giunse nella metropoli lombarda nel 1872. Proveniva da Firenze, dove aveva risieduto per due anni. Così in una lettera al fratello Mario descriveva il clima del centro toscano:

Per diventare qualcosa bisogna vivere a contatto di queste illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi conoscere e conoscere, respirarne l'aria, insomma. Ti ripeto, è indispensabile cominciare da qui la propria strada; e non si può fare a meno di riuscire a qualche cosa (Verga 1979a: 10).

Era stato con questa ferma determinazione di perseguire il successo che nel 1869 lo scrittore aveva dato avvio al suo soggiorno a Firenze, all'epoca capitale del Regno e prestigioso centro di cultura. Frequentando i salotti di Ludmilla Assing e delle signore Swanzberg, Verga ebbe modo di conoscere il Prati, l'Alardi, il Maffei, il Fusinato e l'Imbriani. Ma soprattutto strinse l'amicizia con Luigi Capuana, il secondo grande verista italiano. Gli anni fiorentini videro la composizione del romanzo *Storia di una capinera*, che sarebbe uscito nel 1870, dapprima a puntate nel giornale di moda «La Ricamatrice» di proprietà dell'editore milanese Lampugnani e l'anno successivo in volume con introduzione del librettista Francesco Dall'Ongharo. Il romanzo riscosse una notevole fortuna e diede allo scritto-

re una certa notorietà. Il successo è suggellato da quanto lo scrittore siciliano, sempre attento ai meccanismi della promozione editoriale, scrisse alla madre il 14 luglio 1869: «Non mi pento affattissimo di essere venuto a Firenze e dei sacrifici che vi son costato, perché frutteranno qualche cosa con sicurezza e se non fossi uscito di Sicilia sarei rimasto uno zero» (Verga 1979a: 37).

Con lo stesso desiderio di affermazione, accompagnato dalle presentazioni di Dall'Ongaro e di Capuana, nel 1872 Giovanni Verga lascia Firenze alla volta di quella che egli stesso definì la «città più città d'Italia». Luogo di ritrovo e di dibattito dell'*intelligencijs*a non solo lombarda, sede dell'editoria e del giornalismo di stampo moderno, Milano rappresentava la tappa obbligatoria per ogni giovane ambizioso del secondo Ottocento. Il clima che vi si respirava era quanto mai stimolante: sopravvivevano le frange della Scapigliatura artistica e letteraria, ai tavolini del Cova e del Savini si incontravano Boito, Praga, Sacchetti e Cameroni, nei salotti di Clara Maffei e di Vittoria Cima si davano appuntamento, tra gli altri, il pittore Massarani e i musicisti Gomes e Ponchielli. Fu proprio grazie alla presentazione di Salvatore Farina e di Tullo Massarani, che Verga venne ammesso nei più noti ritrovi letterari e mondani. Il contrasto con la lontana e sonnolenta Sicilia non avrebbe potuto essere più stridente. In quella nuova, dinamica realtà, votata alla spirito imprenditoriale, lo scrittore imparò in fretta la lezione e, mettendo a frutto l'esperienza fiorentina, divenne subito un abile promotore di se stesso. Numerose sono le lettere che testimoniano la sua capacità di contrattare condizioni economiche vantaggiose con importanti editori, talvolta con notevole spregiudicatezza:

Pel mio interesse [Treves] mi consigliava di stamparlo [Ti-

gre reale] dopo un altro migliore che avrei fatto ora, per rispondere alla generale aspettazione.

[...]

Ma Treves è minchione se pretende che io gli dia Aporeo, anche per 100 lire, ch  vale dieci volte dippi . [...] Tigre reale non andr  perduto e lo stamper , o contemporaneamente, o poco prima dell' Aporeo, e un 1000 lire mi dar .

[...]

Prevedo che Treves sottomano mi far  la guerra se non lo vendo [Eros] a lui; ma se non me lo paga un prezzo conveniente, piuttosto che lasciarmelo rubare preferisco la guerra, e le spese e i fastidi dell'altro partito (Verga 1979: 50 e 53).

La lettura dell'epistolario tratteggia il profilo di un giovane promettente, che, sovvenzionato dalla famiglia, si lancia con determinazione nella carriera letteraria che in Sicilia gli sarebbe stata preclusa. Il successo del giovane Verga non   solo l'affermazione di un ambizioso e intelligente provinciale, di cui abbiamo numerosi esempi in Balzac, ma il risultato di un investimento morale ed economico che coinvolge l'intero clan familiare.

Mia cara madre, ti confesso che io sono felice di potere scrivere tutto questo perch  mi pare che i sacrifici che avete fatto per me, e quello pi  grande di aver tu sofferto per la mia lontananza, dovranno presto o tardi essere compensati largamente, che io potr  percorrere con onore questa bella carriera ch'  la mia passione e che voi possiate esser contenti di me. Io lo spero adesso, poich  ho delle prove che in me c'  qualcosa che pu  garantirmi un buon successo e che forse non sar  tutto tempo perduto..Io spero che quando mi riabbracerete in settembre avr  un altro titolo alla vostra stima e al vostro affetto. In quanto a me vi assicuro che non mi risparmier  il lavoro per raggiungere la meta.(Verga 1979: 31)³.

3. Cos  lo scrittore si confessa con la madre dopo un colloquio con il Dall'Ongaro, che aveva apprezzato una sua commedia.

Del resto molto presto Giovanni Verga ha fatto sua l'idea moderna della produzione letteraria come prodotto di consumo. L'espressione latina *carmina non dant panem* è quanto di più lontano si possa immaginare dalla sua concezione delle lettere. Anzi, al pari di ogni altro lavoro, la letteratura deve e può produrre profitto. Ecco due testimonianze in proposito:

Ho finalmente saputo che il prezzo che si pagano i manoscritti è da 15 a 30 lire il foglio di stampa, sicché ho fatto il conto che, fosse anche pel minimo di 15 lire il foglio, il mio nuovo romanzo Eva, che sarà almeno di 20 fogli di stampa, potrei venderlo a 300 lire.

Tra giorni aspetto risposta di E. Treves e C.i Editori da Milano pel manoscritto del romanzo. Se mi riesce quest'affare saranno 630 lire che guadagnerò in un sol colpo su 21 fogli di stampa, in ragione di 30 lire al foglio (il minimum) poiché si paga anche a lire 40 il foglio. Sto inoltre lavorando ad un romanzo che manderò a Sonzogno e spero di guadagnare qualche altra cosa (Verga 1979a: 21 e 26)⁴.

Fin dal suo soggiorno fiorentino e ancor più prepotentemente frequentando la metropoli lombarda, lo scrittore siciliano non tarda a rendersi conto dell'importanza delle pubbliche relazioni e della pubblicità per il successo del prodotto letterario. Inoltre è abile nel giostrarsi tra le beghe degli editori, che giungono a contendersi le sue produzioni. In una lettera alla famiglia, scritta proprio da Milano, egli coglie alcuni concetti chiave del nuovo mondo editoriale: l'idea dell'«importanza commerciale» del prodotto letterario, il concetto di «concorrenza» e

4. Così Giovanni Verga nelle lettere scritte da Firenze alla madre il 29 maggio 1869 e il 23 giugno 1869.

quello di «proprietà letteraria» da sfruttare per la propria affermazione:

La Nedda ha prodotto un caos del diavolo. Treves contro Ghiron e Brigola, Ghiron contro Treves, Treves ha dato ordine a tutti i suoi giornali di non parlare mai più della Rivista di Ghiron, Brigola che gli giuoca contro il tiro [agg.: dice Treves] di imitargli persin la coperta dell'Eva — insomma pettegolezzi di ogni genere, ed io fra di loro che me la godo, che son lisciato, carezzato dalle due parti, e mi trovo a cavallo; il loro contegno mi dà la misura dell'importanza commerciale che hanno i miei scritti, cosa che Treves, senza la concorrenza si sarebbe guardato di farmi trapelare. Anzi! Adesso viene il mio quarto d'ora, e vi assicuro che non mi sarei aspettato d'avermelo sì tosto, sì favorevole. [...] Voi potrete dirmi che in questo affare non ho saputo fare i miei interessi e ho perso di guadagnare un 500 granchi dippiù - È verissimo, ma dall'altro canto assicuratevi che quest'esca data a Brigola non è perduta, e da oggi in poi la mia posizione cambia di galoppo. [...] Non conoscevo gli usi di proprietà letteraria, e credevo che Ghiron, avendomela pagata, aveva pure il diritto di farne quanti estratti voleva. — Adesso ho aperto gli occhi — e tutte queste cose non saranno perdute per l'avvenire (Verga 1979: 66-67)⁵.

Confermando il suo pieno inserimento nella nuova realtà editoriale, che ha fatto del pubblico il vero ago della bilancia del successo o dell'insuccesso di un autore, in una lettera scritta a Angelo De Gubernis Verga afferma che «tutte le società e tutte le protezioni possibili non miglioreranno le condizioni delle lettere e degli autori italiani, se il pubblico, il gran pubblico che legge e compera i libri, non sarà lui a proteggere» (Verga 1979: 83)⁶. Per la prima volta nella Milano del secondo Ottocento un classico può

5. Lettera alla famiglia scritta da Milano il 28 giugno 1874.

6. Così G. Verga scrivendo a Angelo de Gubernatis, che voleva fondare la Società di Autori-lettori ed editori.

vantare più dei venticinque lettori di manzoniana memoria. L'operazione del letterato si prospetta non più solo nei termini umanistici della creazione, ma in quelli della comunicazione, e la categoria del pubblico assume un rilievo senza precedenti. Sul piano strettamente terminologico questa evoluzione è testimoniata dal passaggio dalla categoria del *lettore* a quella del *pubblico*.

2.2.2. *I dintorni di Milano*

Nello scrivere all'amico Capuana più volte il catanese racconta con trasporto ed entusiasmo l'atmosfera vivace e catalizzatrice della metropoli lombarda, «Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni, e restare al lavoro». La creatività sembra essere alimentata proprio dall'atmosfera febbrile e operosa che vi si respira: «Ma queste seduzioni istesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla. Provasi davvero la febbre di fare» (Verga 1979: 40).

Per il rilievo stesso del personaggio, la figura di Verga rappresenta un momento fondamentale nella costruzione dell'immagine di Milano nel secondo Ottocento. Il suo caso mostra come le ragioni su cui si fonda il mito della capitale morale non siano condivise solo dagli esponenti della cultura municipale, ma formino un patrimonio comune, in cui si riconoscono anche i forestieri, attratti proprio dall'unicità dell'atmosfera e delle opportunità rese disponibili dalla città.

Non a caso solo con l'arrivo a Milano la fortuna di Verga decolla. Lo ricorda anche Roberto Sacchetti nello

scritto dedicato alla *Vita letteraria*, ospitato nel volume miscelaneo *Milano 1881*:

Lo scrittore trova qui ogni maniera d'incoraggiamenti e di conforti. E prima la notorietà facile e pronta. Giovanni Verga aveva pubblicato a Torino, a Napoli, a Firenze parecchi racconti senza che il suo nome fosse uscito dalla cerchia de' suoi amici; nel 1873 venne qui, diede al Treves i manoscritti dell'*Eva* e della *Storia d'una capinera* e pochi giorni dopo le due maggiori case editrici milanesi si disputarono i suoi romanzi (AA.VV. 1881a: 434).

Nella produzione verghiana gli anni milanesi vedono l'alternarsi del filone «mondano», con la pubblicazione di *Eva*, di *Eros*, di *Tigre reale*, e di quello «rusticano», con il «bozzetto marinaresco» *Padron 'Ntoni*, la novella *Nedda*, la raccolta *Vita dei Campi*, che culmina poi nel capolavoro, purtroppo incompreso, dei *Malavoglia*. A fare da *trait d'union* tra i due filoni, la novella che inaugura *Vita dei campi*, *Fantasticheria*, in cui lo scrittore fa incontrare due mondi assolutamente inconciliabili, se non all'interno del gioco letterario: quello della dama capricciosa e quello della «rassegnazione coraggiosa» (Verga 1982: 135) dei pescatori di *Acì Trezza*.

Racconti di ambiente milanese avevano tentato Verga fin dal 1876 con *Primavera* (Verga 1877), l'esile raccolta in cui solo la novella eponima prefigura lo scenario che si dispiegherà in modo più articolato in *Per le vie*. Ha scritto Giulio Carnazzi:

Il racconto propone già un sicuro quadro d'ambiente. La grigia Milano del Verga comincia a delinarsi in un disegno tutto intessuto di fatti locali: i bastioni, i caffè, le scarrozzate in omnibus «da Porta Nuova a Porta Ticinese, e da Porta Ticinese a Porta Vittoria», indicano l'articolarsi di uno sfondo su

cui più fecondamente convergerà l'attenzione dello scrittore, ispirando pochi anni dopo la serie di *Per le vie* (Verga 1981: XXXV–XXXVI).

La novella sarebbe stata seguita sia dalla prosa *I dintorni di Milano*, inserita nel volume celebrativo dell'esposizione Nazionale, *Milano 1881* (AA.VV. 1881a), sia dalle novelle raccolte con il titolo *Per le vie* (Verga 2003). È significativo che per la miscellanea del 1881, sulla quale mi soffermerò più diffusamente nel prossimo capitolo, Verga decida di parlare, non della città che amava, bensì del contado. Una scelta non ovvia, ma comprensibile, se solo si riflette sulla difficoltà dello scrittore italiano di formazione umanistica a comprendere e interpretare il processo di modernizzazione della società. Giovanna Rosa:

Questi umanisti piccolo-borghesi si sentono spiazzati, quasi proiettati in uno scenario troppo borghesemente urbano per appartenere alla loro cultura e per galvanizzare la loro fantasia creativa. Il timbro dei loro articoli tradisce il disagio di chi collabora ad una esperienza di cui non sa cogliere i principi ispiratori (Rosa 1982: 218).

Ancora sprovvisti di strumenti adeguati a intendere il poderoso cambiamento che sta investendo la società italiana, intellettuali e scrittori vivono questa esperienza come qualcosa di disorientante. Alla ricerca di punti di riferimento, essi si rifugiano in temi e soluzioni espressive già conosciuti. Sempre Giovanna Rosa:

Le certezze della professionalità umanistica sembrano allora delimitare l'unica dimensione capace di esorcizzare lo sgomento paralizzante che l'universo metropolitano induce in molti settori dell'intelligenza italiana. Nasce da questa disposizione, al tempo stesso ideologica e sentimentale, l'adozione

in Mediolanum e Milano 1881 di un linguaggio letterariamente composto, cadenzato su ritmi lenti, spesso oscillante tra i poli della testimonianza autobiografica e dell'elzevirismo di maniera (Rosa 1982: 218).

Pur attratto dal dinamismo editoriale e giornalistico della città lombarda, anche Verga non riuscirà mai a fare davvero suoi, narrativamente suoi, i nuovi valori della «città che sale». Nel racconto *I dintorni di Milano*, con cui, come si è detto, collabora a *Milano 1881*, Verga decide di affrontare il tema della campagna lombarda. Ma se andiamo a esaminare il testo, ci rendiamo conto che Verga non è affatto interessato all'argomento. Gli serve unicamente come reagente per fare emergere in modo più trionfale la miracolosa epifania della grande metropoli: «Tutte le bellezze, tutte le attrattive sono nella sua vita gaia e operosa, nel risultato della sua attività industrie» (AA.VV. 1881a: 423-24).

Nel breve racconto la campagna che circonda la città di Milano viene osservata da un treno in corsa, mezzo elettivo della modernità (Ceserani 1993). Dalle descrizioni di Verga emerge con forza l'estraneità dello scrittore a quel paesaggio raggelante e repulsivo. Il serpeggiare del convoglio nell'ambiente rurale suggerisce un'immagine «malinconica» (questa espressione come le successive sono dell'autore), dove gli olmi che punteggiano la pianura sono «capitozzati» e «uniformi» e persino i colori sembrano fuggire quei luoghi. Il verde allora si fa «pallido» e il sole «tramonta senza pompa». Nulla di più lontano dai forti contrasti del paesaggio siciliano al centro di una raccolta significativamente intitolata *Vita nei campi*. Per rendersi conto di quanto lo stesso inerte scenario possa invece suggerire una sensazione di partecipe emozione, basta leggere

il pur desolato finale del più celebre racconto di Emilio De Marchi, *Carliseppe della Coronata*.

Già erano passati oltre Cinisello; già si erano lasciati dietro la Bettola vecchia. Da lontano si sentiva suonare un'Avemaria. Di quel giorno pieno di freddo e di malinconia non restava, verso il Ticino, che un bagliore come di stagno, sul quale si disegnavano i fusti neri dei pioppi e delle betulle. Dai cascinali sparsi di qual e di là nei campi, usciva già qualche barlume di fuoco, e un fumo che non trovava la via di salire (De Marchi 1992: 88).

In Verga è il fischio del treno a risvegliare l'ipotetico viaggiatore dal torpore indotto dall'uniformità e dalla monotonia dell'ambiente circostante. Quel fischio sembra simbolicamente congiungere la modernità del mezzo di locomozione all'avanzatissima metropoli, che ormai si sta approssimando⁷. In lontananza, sul cielo che non suscita emozioni, proprio perché «smorto», si staglia la guglia del Duomo. A dare un senso a quel viaggio attraverso una terra, che al siciliano appare senza identità, è il simbolo metonimico per eccellenza della città lombarda. Al viaggiatore disorientato Milano con la sua miracolosa cattedrale appare come «il più bel fiore di quella campagna ricca ma monotona». Per Verga, dunque, la bellezza della pianura consiste in ciò che di fatto vi si contrappone: la città. E il pensiero allora vola alla

vita allegra della grande città, in mezzo alla folla che si pigia sui marciapiedi, davanti ai negozi risplendenti di gas, sotto la tettoia sonora della Galleria, nella luce elettrica del Gnocchi,

7. Sul tema del treno in quanto simbolo della modernità che irrompe nel mondo agrario e pastorale cfr. L. Marx 1987, che propone riferimenti prevalentemente provenienti dalla letteratura americana dell'Ottocento.

nella fantasmagoria di uno spettacolo alla Scala, dove sboccia come in una serra calda la festa della luce, dei colori e delle belle donne (AA.Vv. 1881a: 421).

Lo scrittore catanese costruisce dunque la sua descrizione mettendo in tensione il mondo della campagna e quello della città, ciò che sta fuori dalla modernità e ciò che ne costituisce invece il simbolo. Da una parte il «fienile isolato e solitario», dall'altra «la folla che si pigia sui marciapiedi»; la «pianura bianca» contro «la festa della luce, dei colori», il freddo dello «strato di neve» e la «serra calda».

La prospettiva non cambia nemmeno quando, ampliando il proprio orizzonte, Verga si inerpica fino sulla guglia del Duomo. Anche da lassù, pur sottraendosi alla visuale parziale del finestrino del vagone ferroviario, il verdetto è confermato. La pianura lombarda infatti appare

di un verde tranquillo, spianata col cilindro, spartita colle seste, solcata da canali dritti, da strade più diritte ancora, da piantagioni segnate col filo, senza un'ondulazione di terreno e senza una linea capricciosa in gran parte (AA.Vv. 1881a: 422).

E non è la velocità con cui si muove il mezzo di trasporto a far perdere qualche particolare della visione: è la sua monotonia a escludere ogni novità. Perché, spiega Verga, «se rimaneste un giorno intero lassù non ne avreste un'impressione nuova, né scoprireste un altro dettaglio». Le cose non migliorano neppure avvicinandosi a Milano, nei cui pressi la campagna continua a riproporsi nella stessa luce negativa. Ovunque regnano ripetitività e uniformità:

Sempre le stesse strade più o meno diritte, fiancheggiate degli stessi alberi; il medesimo fossato da una parte, o il medesimo canale dall'altra, lo stesso muro grigio, rotto di tanto in tanto dal portone di una fabbrica, sormontato da un fumaiolo nero

che sporca il cielo azzurro, gli stessi orti chiusi tra filari di gelsi e divisi in scompartimenti di cavoli e lattughe senza mutar di prospettiva (AA.Vv. 1881a: 422).

Il gusto di Verga non potrebbe essere più lontano da quel mondo, in cui vanamente egli insegue la *varietas* dell'Italia meridionale. Si tratta di una evidente sovrapposizione di schemi visivi: quello del Sud applicato, con deludenti quanto inevitabili conseguenze, alla realtà del Nord. Nella sua visione di provinciale suggestionato dalla modernità neppure la fabbrica, che costituisce un'evidente intrusione, viene avvertita come una presenza estranea al territorio rurale lombardo. Le attività produttive fanno ormai parte integrante del paesaggio e l'unica nota esteticamente stonata è rappresentata dal «fumaio nero che sporca il cielo azzurro», quasi a sottolineare l'assalto della modernità a un fondale che per secoli era sembrato immutabile. Ma anche qui l'immagine oscilla ambiguamente tra negativo e positivo.

Alla luce di tutto questo non ci stupisce che a Verga possa apparire inspiegabile l'attaccamento dei milanesi a quella terra desolata. Facendo trasparire una nota di stupore, egli ne registra la corsa «fuori dal dazio, a godersi il verde sminuzzato a quadretti, e ad empirsi i polmoni di polvere» (AA.Vv. 1881a: 422) in occasione della festività di San Giorgio o di qualche altra festa campestre. È l'altra Milano, non quella della Galleria e dei caffè, ma quella che riempie di gitanti le osterie di campagna e che fa risuonare di organetti e di chitarre le strade prima desolate e tristi:

Una mucca che leva il muso grondante d'acqua, un gruppo di contadine che lavorano nei campi, e mettono sul prato la nota gaia delle loro gonnelle rosse, la carretta che va lentamente per la stradiciuola, un desco zoppicante sotto il pergolato di un'osteria, coll'operaio in maniche di camicia, e la sua donna

coi gomiti sulla tovaglia e gli occhi imbambolati, due cavalli da lavoro accanto a una carretta con le stanghe in aria, davanti a una porta chiusa (AA.Vv. 1881a: 423).

Persino il tramonto rifugge i cieli lombardi che avevano incantato il Manzoni⁸ e per ammirarne uno grandioso, suggerisce lo scrittore siciliano, bisogna recarsi in Piazza d'Armi, proprio nel cuore della città. Per quanto possa sembrare paradossale, allo stesso modo in cui il Duomo era stato salutato come il più bel fiore della pianura, così solo all'interno di Milano Verga riesce a riconoscere il bello della natura. A dare veramente valore a quel tramonto sono infatti i cavalli di bronzo dell'Arco della Pace, che si stagliano sul fondo opalino del cielo. È dunque il lavoro dell'uomo a decidere la bellezza del fenomeno naturale e a Milano l'uomo pare avere superato la Natura stessa.

Il mondo campestre, in quanto presenza positivamente penetrata nel cuore della città, ricompare quando Verga parla dei Giardini Pubblici di Milano. Lo scrittore catanese li apprezza perché, «mettendo sottosopra il tranquillo suolo lombardo, sono riesciti a rendere un po' del vario e pittoresco che è la bellezza della campagna» (AA.Vv. 1881a: 423). Di nuovo un omaggio al tema della *varietas* assicurata dall'intervento artificiale del giardino all'inglese cui si ispira il parco.

8. «Il cielo prometteva una bella giornata: la luna, in un canto, pallida e senza raggio, pure spiccava nel campo immenso d'un bigio ceruleo, che, giù giù verso l'oriente, s'andava sfumando leggermente in un giallo roseo. Più giù, all'orizzonte, si stendevano, a lunghe falde ineguali, poche nuvole, tra l'azzurro e il bruno, le più basse orlate al di sotto d'una striscia quasi di fuoco, che di mano in mano si faceva più viva e tagliente: da mezzogiorno, altre nuvole ravvolte insieme, leggiere e soffici, per dir così, s'andavan lumeggiando di mille colori senza nome: quel cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace» (Manzoni 1995: 254-55).

In realtà c'è un paesaggio nei dintorni di Milano che Verga apprezza ed è quello della Brianza, di Varese e del lago di Como⁹. Nel tentativo di fuggire da una di quelle soffocanti giornate estive tipiche della metropoli lombarda, Verga ricorda di essersi recato proprio a Como. A entusiasmare lo scrittore è ancora una volta la varietà del panorama. L'alternanza tra lo specchio d'acqua e le cime delle montagne, così come il susseguirsi di fitti boschi e di rovinosi burroni, riempiono lo scrittore di emozione. Sintomatico il finale dei *Dintorni di Milano*, in cui lo scenario di Como rende finalmente esplicito il segreto termine di raffronto che aveva sorretto la rappresentazione verghiana. In quei panorami lacustri, tanto più felicemente animati rispetto alla pianura lombarda, Verga ritrova quel tanto di «grande e ricco e vario», che genera in lui il ricordo di «tutte le cose care e lontane che ci avete in cuore, e dalle quali non avreste voluto staccarvi mai»¹⁰. Il riferimento alla Sicilia è piuttosto evidente.

9. Per le impressioni dello scrittore sul lago di Como si legga la lettera ai familiari spedita da villa Kraemer di Tremezzo del 14 giugno 1875: «Son qui dunque, in questo delizioso lago di Como.[...] Mi sarebbe impossibile descrivervi le bellezze di questi luoghi che non conoscevo, e la vita deliziosa che faccio da tre giorni, e l'incanto che si prova sulle rive di questo lago, e i mille piaceri di passeggiate sul lago, e sulle rive in carrozza. [...] Gli alberghi magnifici che sono sulle rive, a Bellagio, a Cadenabbia, da per tutto rigurgitanti di ricchi forestieri, il lago è un incanto, a momenti parto per Lecco e Pescarenico e tutti i luoghi illustrati da Manzoni» (Lettera citata da C. Riccardi, in Verga 1982: 1061).

10. Quasi a voler suggellare la propria appartenenza a un mondo diverso, lo scrittore catanese inserisce fin dalle prime battute di una novella di *Per le vie, Il bastione di Monforte*, l'analogo richiamo a un sognato altrove: «Fra i rami che agita il venticello s'intravede ondeggiante un lembo di cielo, quasi visione di patria lontana».

2.2.3. *Per le vie*

All'inizio dell'estate del 1883, due anni dopo la miscellanea *Milano 1881*, Treves pubblica le novelle *Per le vie*, la grande raccolta verghiana dedicata alla vita della metropoli lombarda. Secondo il progetto iniziale la raccolta milanese si sarebbe dovuta intitolare *Vita d'officina*, realizzando in questo modo con *Vita dei campi*, già pubblicata nel 1880, una sorta di dittico novellistico.

I primi contatti con l'editore avvennero nella primavera del 1882. Ma Treves dovette aspettare più di un anno per dare alle stampe il volume. Ancora nel marzo del 1883 Verga aveva un impegno generico con Treves per una raccolta di 12 novelle¹¹ e un altro con l'editore torinese Casanova. Non trovando alla fine un'intesa col Casanova, presso il quale aveva già pubblicato le *Novelle rusticane* nel dicembre 1882, ma con data 1883¹², Verga decise di optare per Treves. Il 14 gennaio del 1883, l'edizione in volume presso Treves venne annunciata ufficialmente dal Capuana nella recensione alle *Novelle rusticane* apparsa nel «Fanfulla della domenica»:

Pare che colle *Novelle rusticane* lo scrittore voglia prender congedo dalla sua Sicilia. Il suo occhio di osservatore ha già tolto di mira la vita bassa della città, e un giorno o l'altro lo vedremo comparire con un volume di *Novelle Milanesi* che faranno un bel riscontro a questi meravigliosi quadretti della

11. L'accordo con la casa editrice Treves fu raggiunto nel marzo del 1882. In una lettera del 22 marzo Treves chiede a Verga di fissare il numero di novelle che dovranno costituire il volume e di inviargli quelle già pronte. Il 24 marzo Verga risponde: «Le novelle che mi obbligo a darvi per volume saranno 12, due in più di quelle che formeranno il volume Casanova». Lettera citata da C. Riccardi in Verga 1982: 1036.

12. Cfr. C. Riccardi, in G. Verga 1982: 1032.

vita siciliana: il processo artistico dell'impersonalità conterà senza dubbio un trionfo di più (Capuana 1972: 89 e segg.).

Ma soltanto nel maggio del 1883 le dodici novelle promesse saranno concluse e pubblicate in rivista:

Oggi, secondo m'era stato promesso, speravo mandarvi almeno la penultima novella già pubblicata. Ma per non farvi aspettare altro vi mando manoscritte le due ultime. Così, intanto che il Fanfulla e la Letteraria le pubblicheranno a Roma, voi potrete farle comporre sul ms. Se però volete aspettare a domenica per comporle più correttamente sui giornali, meglio. Quella intitolata Il bastione di Monforte dovrebbe cominciare il volume, come vi accorgete alla lettura, se siamo in tempo. Domenica scorsa vi mandai Via crucis. Con queste due ultime d'oggi fanno le 12 novelle del volume (Raya 1984: 73-74).

L'edizione di *Per le vie* fu preparata in un solo mese e Verga poté dedicare ben poco tempo alla correzione delle bozze e alla relativa stampa, perché il suo impegno era assorbito completamente dalla revisione dell'ultimo romanzo, il *Mastro-don Gesualdo*, e successivamente dalla realizzazione della versione teatrale di *Cavalleria rusticana*. Gli anni 1882-1883 avevano molto provato lo scrittore, sia per la salute malferma, sia per le preoccupazioni finanziarie. Inoltre vi era stata la lunga elaborazione delle *Rusticane* e l'avvio del nuovo romanzo. Nel dicembre del 1882 avevano finalmente visto la luce le *Novelle rusticane* ed era anche uscito *Il marito di Elena*, un romanzo del quale lo stesso Verga si dichiarava non essere «molto contento». Il tentativo di aggiornare le forme tardo-romantiche alla nuova stagione verista, non si era tradotto in un prodotto all'altezza dello scrittore, che l'anno prima aveva dato ben più persuasiva prova di sé con il capolavoro *I Malavoglia*. Come scrive Giulio Cattaneo, «il suo tentativo di studiare

minuziosamente psicologie raffinate e complesse confer-
mava la scarsa disposizione verso soggetti come questi e
l'incapacità di renderli in un linguaggio adeguato» (Catta-
neo 1969: VIII, 350). Sarebbe stato il mondo popolare della
nativa Sicilia a fare di Verga un grande narratore.

Negli anni che intercorrono tra le due principali rac-
colte di testi brevi, *Vita dei Campi* e *Novelle rusticane* tut-
tavia qualcosa cambia nello stile dello scrittore. Sempre
Cattaneo sottolinea come si riconosca nella *Rusticane* «la
rinuncia alla solida, compatta struttura del racconto per
una sorta di “vagabondaggio narrativo”». Secondo il critico
«le passioni di *Vita dei campi* si sono trasformate o ridotte e
il tema della “roba” nelle *Rusticane* è l'unico ossessivo; si
è dissolto nella rassegnazione del compromesso il senso
del sacro che dava al mondo del Verga una più profon-
da dimensione tragica» (Cattaneo 1969: VIII, 352). Carla
Riccardi a tale proposito evidenzia come i personaggi del-
le novelle tratteggino un universo, dapprima «mitico ed
eroico», poi «quotidiano e normale». Ed è con *Pane nero*
che viene anche introdotta «la motivazione del bisogno e
dell'interesse come spinta di ogni azione umana» (Verga
1982: XVII), sostituendo le basse motivazioni della prosa di
ogni giorno alle ragioni ataviche e oscure dei precedenti
personaggi siciliani. Un tema, questo dell'economia con-
trapposta al mito, che avrà larga eco proprio nelle novelle
di *Per le vie*. All'epoca della raccolta milanese, dunque, Ver-
ga ha già spostato il proprio interesse verso personaggi
meno solenni e scolpiti, aggiornando i temi e i valori al
mondo di riferimento milanese.

Le novelle hanno l'essenzialità e l'asciuttezza della *tran-
che de vie* e puntano sulla resa naturalistica dei personaggi
e degli ambienti, anche se gli studiosi non hanno lesina-
to critiche e riserve. Luigi Russo, ad esempio, scrive che

«i motivi non sono stati covati e accarezzati a lungo nella fantasia, cosicché pare si siano sciolti precocemente in un'espressione immatura e in uno stile approssimativo» (Verga 1982: 1041). Dietro a ciò sta un nodo critico particolarmente decisivo, che proprio la rappresentazione di Milano fa emergere. È stato ampiamente mostrato il rapporto che corre tra l'esplosione della questione meridionale nella seconda metà degli anni Settanta dell'Ottocento e la letteratura verista¹³. Le difficoltà e i limiti di *Per le vie* sembrano dovuti all'incapacità del verismo di aggiornarsi alle moderne realtà metropolitane, come aveva invece saputo fare il naturalismo francese. Del resto il naturalismo francese era costitutivamente nato nel cuore della modernità industriale, mentre, con la sua arretratezza, l'Italia non aveva potuto produrre nulla di diverso da un «vero» letterario giocato nel mondo rurale e provinciale.

Certo è che, nella rappresentazione del mondo milanese, Verga non si mostra altrettanto efficace quanto lo era stato di quello siciliano. Il primo tratto che colpisce nell'immagine che egli fornisce della città lombarda è una certa semplificazione del quadro sociale. In una metropoli in cui, pur tra mille difficoltà, stava affermandosi una classe media impiegatizia, Verga irrigidisce la scena nel conflitto ricchi-poveri, in verità assai più appropriato per il tessuto sociale meridionale. Dalle pagine del catanese

13. Sulle colonne della «Rassegna settimanale», il periodico curato da Leopoldo Franchetti e Giorgio Sidney Sonnino, vennero pubblicate una serie di analisi sociali firmate da scrittori toscani come Fucini e Pratesi, siciliani come Verga e Capuana e lombardi come De Marchi. Sono anni cruciali: nel 1866-67 vede la luce l'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino, nel 1878 le *Lettere meridionali* di Pasquale Villari, Fucini si reca a Napoli su incarico della «Rassegna settimanale» per scrivere *Napoli a occhio nudo*.

risulta totalmente assente la piccola borghesia e anche il mondo popolare viene consegnato a un'immobilità, che non rende conto del dinamismo tipico di quegli anni di rapido sviluppo.

Uno dei contrassegni strutturali più evidenti di questa robusta semplificazione della socialità milanese mi pare la ricorrenza del contrasto dentro-fuori indicato da Carla Riccardi (Verga 1982), per cui il mondo opulento viene spesso osservato dal mondo subalterno come si trovasse al di là di un diaframma. Possono essere i vetri appannati dei locali o il palco da cui traluce lo splendore del teatro. Sono situazioni paradigmatiche, che sottolineano il discrimine tra confortevole opulenza e gelo repulsivo, tra chi vive il privilegio e chi lo patisce. La contrapposizione può riprodursi anche *in absentia*. Così nella novella di apertura della raccolta, *il Bastione di Monforte*¹⁴, lo «sconosciuto alto

14. Il bastione di Monforte era ai tempi di Giovanni Verga un luogo quieto e appartato contiguo alla città. Un angolo di tranquillità ritagliato ai margini di una Milano fortemente in crescita e in piena trasformazione. Sottratti all'anonimato della folla, in quell'angolo di natura assediata gli uomini tornavano a essere individui, dietro i quali era possibile leggere una storia. Verga a poco a poco ci introduce nelle vite dei personaggi incontrati per i viali del bastione e ne tratteggia i pensieri e gli atteggiamenti.

I bastioni milanesi sono un mondo a parte, ma non abbastanza lontano perché la città non faccia la sua comparsa «col passo affaccendato di qualche viandante, col lento vagabondaggio di una coppia furtiva». La presenza del mondo cittadino si insinua nella dimensione proto-crepuscolare del bastione all'insegna degli opposti: la velocità del viandante e la lentezza degli innamorati. E ciò a sottolineare la doppia vita della città e i suoi due volti, che Verga farà trasparire tra le pieghe del racconto. Cadenzata sul tema del ricordo, che è fuga dal presente o richiamo a tempi lontani, la novella mette continuamente in luce come sotto il velo di una realtà ordinaria si nasconda una complessità di sentimenti e di vicende inconfessabili. La città si connota come il luogo dell'indifferenza e dell'anonimato. Così l'attesa dolorosa della «donna che viene ogni giorno a passeggiare pel viale, e aspetta, e torna a rileggere un foglio spiegazzato che trae di tasca, e guarda ansiosa

e pallido, coll'andatura svogliata e l'occhio vagabondo», forse lo stesso Verga¹⁵, fra gli specchi e le dorature del caffè Biffi in Galleria¹⁶, cullato e rassicurato dall'orchestra che suona la mazurca dell'*Excelsior*, davanti a una tazza di caffè e latte ripensa all'incontro avuto poco prima con «la donna che aspettava con la stanchezza dell'anima negli occhi». Da una parte c'è chi ha sperimentato la povertà, ma ha saputo conquistare il privilegio, dall'altra una delle tante vittime della Milano che soffre. Tuttavia la città non ha tempo per tutte le sofferenze, è il luogo dell'anonimato e

di qua e di là ad ogni passo che faccia scricchiolare la sabbia», in luogo della compassione, suscita negli amanti che percorrono la stessa via soltanto il riso nel «vederla aspettare ancora, sola, vestita di nero». Milano si presenta già a pieno titolo con il volto della città moderna, dove i legami sociali hanno progressivamente perso di valore. In luogo della partecipazione e della condivisione, le linee guida dei nuovi e moderni rapporti sociali si collocano all'insegna dell'indifferenza.

15. Ma quella figura lugubre, che con il suo «volto magro e austero in cui la pecezione acuta della vita ha scavato come dei solchi», può suscitare l'eco di un passato non troppo lontano e ancora dolente. Così avviene nello «sconosciuto alto e pallido, coll'andatura svogliata e l'occhio vagabondo di chi voglia ingannare l'ora del pranzo» che da quell'incontro inaspettato è spaventato e sceglie di distogliere lo sguardo e di «andare dritto e fiero per la sua via». Insieme con le sofferenze della donna in nero, alle spalle si lascia il suo passato fatto di «camerette nude e fredde in cui si sono trascinati i suoi sogni di giovinezza e i suoi bauli sconquassati, pieni solo di scartafacci, nel vagabondare dietro un sogno». È la storia di molti giovani, forse dello stesso Verga, che hanno varcato le soglie della metropoli con in tasca null'altro, se non lo spirito d'intraprendenza e tanta buona volontà.

16. Nella Galleria sembrano concentrarsi le contraddizioni della città. Assiduo frequentatore dei caffè che si affacciano sul passeggio cittadino, Verga non manca di guardare al di là dei vetri e negli angoli più nascosti della galleria. Ecco allora «il caffè Martini» che «sta aperto sin tardi, illuminato a giorno che par si debba scaldarsi soltanto a passar vicino ai vetri delle porte, tutti appannati dal gran freddo che è di fuori» (Verga 1982: 368), così come «Di faccia le finestre del club sono aperte anch'esse sino all'alba. Lì c'è dei signori che non sanno cosa fare del loro tempo e del loro denaro» (Verga 1982: 368).

dell'estraneità, come conclude quel doppio dell'autore osservando un operaio: «Ora l'operaio che gli passato allato, trascinando un carretto, non gli bada neppure. La città è troppo vasta, e ce ne son tanti» (Verga 1982: 362).

L'idea di separatezza delle due realtà parallele si accentua nella novella *In piazza della Scala*. In questo caso sono gli elementi climatici e il Carnevale ad assumere una valenza diversa a seconda di chi stia dentro e di chi invece stia fuori¹⁷. La festosa atmosfera carnevalesca, per esempio, non può essere apprezzata dal Bigio, che trascorre le giornate al gelo in attesa di qualche cliente.

Pazienza l'estate! Le notti sono corte; non è freddo; [...] Si fanno quattro chiacchiere coi compagni per iscacciare il sonno, e i cavalli dormono col muso sulle zampe. Quello è il vero carnevale! Ma quando arriva l'altro, l'è duro da rosicare per i poveri diavoli che stanno a cassetta ad aspettare una corsa di un franco, colle redini gelate in mano, bianchi di neve come la statua dal barbone, che stali a guardare, in mezzo ai lampioni, coi suoi quattro figlioletti d'attorno (Verga 1982: 364).

Anche la neve può mettere allegria soltanto a coloro che possono godere del calore dei locali alla moda: «E dicono che mette allegria la neve, quelli che escono dal Cova, col naso rosso, e quelle che vanno a scaldarsi al veglione della Scala, colle gambe nude» (Verga 1982: 364).

I luoghi simbolo di Milano, da Piazza della Scala alla Galleria, mostrano tutto il loro splendore attraverso le luci dei caffè. Ma oltre quelle vetrine, sta l'altra Milano, che si dibatte per sopravvivere: una donna trascorre la notte

17. Carnevalesca sarà anche l'antifrastrica ambientazione delle ultime, tragiche ore di Cesarino Pianelli–Lord Cosmetico in *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi.

vendendo caffè e altri disperati cercano un giaciglio al riparo dal vento gelido, infilandosi nei vani delle porte:

Il caffè Martini sta aperto sin tardi, illuminato a giorno che par si debba scaldarsi soltanto a passar vicino ai vetri delle porte, tutti appannati dal gran freddo che è di fuori; [...] Di faccia le finestre del club sono aperte anch'esse sino all'alba. Lì c'è dei signori che non sanno cosa fare del loro tempo e del loro denaro. [...] Ah! se fosse a cassetta quella povera donna che sta l'intera notte sotto l'arco della galleria, per vendere del caffè a due soldi la tazza [...].

O quegli altri poveri diavoli che fingono di spassarsi andando su e giù per la galleria deserta, col vento che vi soffia gelato da ogni parte, aspettando che il custode volti il capo, o finga di chiudere gli occhi, per sdraiarsi nel vano di una porta, raggomitolati in un soprabito cencioso (Verga 1982: 368).

Ancora più marcata risulta l'opposizione tra i due mondi nella novella *Al Veglione*, in cui il povero Pinella osserva la gran festa del veglione di carnevale prima da un corridoio del teatro, poi attraverso gli strappi di una tela dipinta. L'opulenza della borghesia milanese viene registrata dal popolano cogliendone l'ostentata ricchezza e lo spreco:

Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani. Lumi, pietre preziose, cravatte bianche, vesti di seta, ricami d'oro, braccia nude, gambe nude, gente tutta nera, strilli, colpi di grancassa, squilli di tromba, stappare di bottiglie, un brulichio, una baraonda.

[...]

Nel palco colle cortine rosse calate, dopo l'allegria di prima, s'erano fatti tutti serii e taciturni, che non vedevano l'ora di andarsene, e posavano i gomiti sulla tavola, carica di lumi e d'argenterie, coi mazzi di fiori da cento lire buttati in un canto (Verga 1982: 371 e 372).

Ma fuori stanno «la Luisina e la Carlotta» che «aspetta-

vano alla porta del teatro, nella piazza bianca di neve, col viso rosso, battendo i piedi e soffiando sulle dita» (Verga 1982: 374).

Nelle *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee* Carlo Porta aveva rappresentato il popolo milanese, che affollava il loggione della Scala. L'intento era di tratteggiare un'umanità che sta vivendo la sfida della propria emancipazione sociale, un popolo che a Milano si presenta diversissimo dalle plebi del resto d'Italia, perdute in un'astorica immobilità. Diverso il caso di Verga, che riserva il teatro ai privilegiati, mentre segrega le classi subalterne all'interno, ma in ruoli meramente servili, oppure direttamente all'esterno. La Milano, che settant'anni prima era raffigurata in preda a un dinamismo sociale senza confronti in Italia, stando all'immagine che ne procura Verga, sembra ricaduta in una dura condizione di immobilità. Le ipoteche del Sud si fanno ancora una volta sentire.

Ma la distanza che separa Pinella e le donne della sua famiglia dai partecipanti al veglione non è soltanto di natura economica: è soprattutto una distanza morale. Il dualismo dentro-fuori, ricchezza-povertà si carica di un significato ulteriore, che verrebbe di dire manzoniano e lombardo. All'interno del teatro, nella ressa festosa del carnevale, si consuma l'esibizione della ricchezza, ma anche dell'immoralità. All'esterno, non corrotte dal denaro, la Luisina e la Carlotta si mantengono fedeli ai comportamenti e ai valori tradizionali:

L'altra amica, una bella bionda, badava invece a rosicarsi il ventaglio guardando di qua e di là fuori dal palco, come se cercasse un terno al lotto, e si voltava ogni momento verso l'escio del corridoio, con quei suoi occhi celesti e quel musino color di rosa, tanto che il povero Pinella si faceva rosso in viso, come c'entrasse per qualcosa anche lui.

Ah, la Luisina che era lì fuori, nella folla, non gli era sembrata fatta di quella pasta nemmeno quando l'aspettava alla porta dei padroni, via S. Antonio, la domenica, che s'erano picchiati col servitore del pian di sotto, il quale pretendeva che la Luisina desse retta a lui, perché ci aveva il soprabitone coi bottoni inargentati.

[...]

Lì davanti a ridosso della scena erano sedute due maschere, e cercavano di esser sole anche loro, perché avevano un mondo di cose da dirsi. [...] - La ci casca! La ci casca! gongolava il vicino di Pianella. Ma il povero Pianella in quel momento osservava che la ragazza era magrolina e aveva i capelli castani come la Carlotta.

Ah! la Carlotta aspettava di fuori, al freddo, è vero; ma Pinella era contento così (Verga 1982: 369 e 371).

Nemmeno troppo velatamente dunque si insinua l'idea del denaro¹⁸, già evocato dalle *Novelle rusticane*, come corruttore delle coscienze e dei costumi:

A cavalcioni sul parapetto di un palco in prima fila si vedeva una ragazza in prima fila, vestita all'incirca tal quale l'aveva messa al mondo sua madre, e a viso scoperto, che era bello come il sole, e non aveva bisogno di nascondere nulla. [...] Ad un bel giovane che le sorrideva sotto il palco, ritto e fiero, ella gli vuotò sul capo il bicchiere di sciampagna. - Questo qui, disse uno della folla, s'è maritato che non è un mese, e la sposa è lì che guarda, in seconda fila (Verga 1982: 372).

18. Il denaro è diventato il vero padrone della città, smarrita in una scandalosa opulenza: «C'era gente che spendeva cento lire, e più, al veglione, o al teatro; e delle signore che per coprirsi le spalle nude avevano bisogno di una pelliccia di mille lire». Anche la morte è stata corrotta dai tempi nuovi. Da momento sacro per ogni comunità, la morte diventa o potrebbe diventare occasione di traffici illeciti. Per questo il doganiere del *Bastione di Monforte*, anziché togliersi il cappello e farsi il segno della croce al passaggio del carro funebre, «sbercia sospettoso se mai il drappo funebre dei morti non nasconda il contrabbando dei vivi» (Verga 1982: 363).

Pur così confortevoli e attraenti, gli spazi patinati della capitale morale rivelano il loro lato oscuro. Nella novella *Via crucis* il centro di Milano si trasforma addirittura nella via crucis, appunto, dell'ingenua Santina, immolata sull'altare dell'interesse economico. La sua fedeltà a un sentimento gratuito come l'amore non può che portarla alla rovina. La parabola discendente della sua esistenza vede il passaggio dalla dignità di un lavoro esercitato in periferia, alla prostituzione consumata in centro, tra i luoghi simbolo del benessere economico:

Ora ella portava i cappelloni a piume, e gli stivalini col tacco alto come la Matilde. La videro in brum chiuso con un ufficiale di cavalleria.

[...]

Però ebbe giorni di fortuna. Un forestiero le pagò un mese di allegra vita e di vetture di rimessa.

[...]

Poi scese giù nella strada; fece la dolorosa via crucis della Galleria e di via Santa Margherita, nell'ora triste della caccia al pranzo, tremante di freddo sotto il mantello di seta, col viso pallido di cipria, sorridendo a tutti colle labbra affamate, scutrettolando coi piedi gonfi rasente agli uomini che la salutavano con un'occhiata sprezzante;

[...]

Se entrava in un caffè per riscaldarsi, il cameriere, in cravatta bianca, le sussurrava qualche parola all'orecchio, ed ella tornava ad alzarsi, a capo chino. Di fuori, alla luce appannata delle grandi invetrate, passavano delle ombre impellicciate come lei, sotto un cappellone piumato.

[...]

Piazza del Duomo tutta bianca di neve, Santa Margherita colle vetrine scintillanti del Bocconi; lì delle lunghe stazioni all'alito dei sotterranei riscaldati che veniva dalle finestre a livello del marciapiede. La gente passava sogghignando. Indi piazza della Scala, come un camposanto, il teatro sfavillante di lumi, i caffè nella nebbia calda del gas, e di nuovo la galleria

alta, sonora, coll'arco immenso spalancato sull'altra piazza bianca di neve; e dietro sempre il passo sonoro dei questurini che la scacciavano avanti, sempre avanti (Verga 1982: 439-41).

Ogni azione umana sembra guidata dalla ricerca smaniaosa del benessere. Un desiderio di emancipazione dallo stato di bisogno pervade la gioventù milanese, ma la strada per raggiungerla non passa più attraverso l'etica del lavoro e del sacrificio. Succede allora che Tonino, in *L'osteria dei «Buoni amici»*, anziché seguire l'esempio di famiglia, con il padre e il fratello pizzicagnoli e la madre e la sorella erbauiuole al Verziere, preferisca la più comoda strada del furto. Ma anche la Gilda di *Il canarino del n° 15* si sente chiamata a un'esistenza migliore di quella di portinaia, anche se paga con il degrado morale l'oltranza della sua aspirazione.

Certo, l'ambientazione milanese non è del tutto priva di conseguenze sulle novelle. Per quanto subalterni, i personaggi si sforzano di cogliere le opportunità dischiuse dal dinamismo ambrosiano. I protagonisti di *Per le vie*, infatti, non sono più contadini e pescatori, inchiodati dal destino a una condizione di vita immutabile, ma, per quanto ai margini, sono personaggi calati nella grande giostra dell'attivismo metropolitano. Verga racconta le vicende del Bigio, vetturino in piazza della Scala, della sora Antonietta, levatrice in Borgo degli Ortolani, e di suo marito Battista, che «era morto col crepacuore che Tonio, suo eguale, fosse arrivato a metter bottega in Cordusio, e lui no», o ancora ci narra le storie dell'Arlia, «pettinatora», e di suo marito, il Manica, con negozio di barbiere in via dei Fabbri, che un tempo «aveva sognato una gran bottega da parrucchiere nel Corso, colle profumerie nella vetrina». Tuttavia l'esito di questi tentativi più o meno velleitari di emancipazione sociale è sempre fallimentare. La promozione e il riscatto

sognati non si verificano mai. Ha scritto Ettore Bonora (1974: 198):

Quello che Verga si è proposto di rappresentare nelle novelle di *Per le vie* è il sottoproletariato di una grande città, che, privo di una vera coscienza di classe, arriva a rendersi conto della condizione privilegiata nella quale vivono i ricchi, ma non ne ricava un incentivo alla lotta in difesa dei propri diritti.

Ricadendo nella nicchia da cui aveva cercato di sollevarsi, il personaggio può solo accettare il proprio destino e, nel migliore dei casi, contare sulla solidarietà della famiglia: riferimenti in qualche modo atemporali, che resistono a ogni cambiamento e confermano l'immagine di un Verga sostanzialmente fedele a quel familismo elementare, che aveva preso forma nella più celebre produzione siciliana.

Allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi prossimi con lui (Verga 1982: 136)¹⁹.

Avverrà così che, dopo un vita trascorsa tra osterie e cattive compagnie alla ricerca disperata di benessere economico, il Tonino de *L'Osteria dei «Buoni amici»*, nella solitudine del carcere ritrovi accanto a sé proprio quella famiglia, di cui un tempo aveva stolidamente rifiutato i valori e l'esempio:

Tonino non voleva crederci; eppure il babbo, la mamma, suo fratello Ambrogio, persino la Barberina, erano venuti a visitarlo in carcere, rinfacciandogli che glielo avevano predetto. -

19. Questo passo della novella *Fantasticheria*, appartenente alla raccolta *Vita dei campi*, enuncia il noto ideale dell'ostrica.

Ma tant'è, erano venuti! E lui piangeva e si sentiva alleggerire il cuore (Verga 1982: 412).

Ma molto più spesso il tentativo di emancipazione dal bisogno non trova alcun conforto e alcuna solidarietà umana. Il drammatico esito della violazione dell'immobilità sociale è la solitudine. Così, in *L'ultima giornata*, l'uomo senza volto, riconoscibile soltanto dalle «scarpe che non si reggevano neppure collo spago», giunto a Milano alla disperata ricerca di un lavoro, scacciato e rifiutato da tutti, non trova altra soluzione che sdraiarsi sulle rotaie e attendere la fine:

Nessuno ne sapeva altro. Era venuto da lontano. Gli svevano detto: — A Milano, che è città grande, troverete. — Egli non ci credeva più; ma s'era messo a cercare finchè gli restava qualche soldo.

Aveva fatto un po' di tutti i mestieri: scalpellino, fornaciaio, e infine manovale. Dacché si era rotto un braccio non era più quello; e i capomastri se lo rimandavano dall'uno all'altro, per levarselo di fra' piedi. Poi quando fu stanco di cercare il pane si coricò sulle rotaie della ferrovia (Verga 1982: 451).

La prospettiva invariabilmente dal basso decisa dallo scrittore verista ci presenta in ogni caso un'immagine monocorde dell'universo popolare: tutti sono invariabilmente dei vinti. Fatte salve le diverse ambientazioni, per cui alla Sicilia si è sostituita la Lombardia, essi sembrano appartenere alla medesima umanità senza riscatto dei *Malavoglia*.

Eppure, a dispetto delle sue origini siciliane e dell'adesione sentimentale al mondo rurale e per quanto poco sensibile alle nuove aggregazioni sociali che stanno nascendo a Milano, Verga coglie quello che sta rivelandosi

proprio in questi anni dell'Ottocento come il tratto più caratteristico dell'esperienza metropolitana: la solitudine dell'uomo. In fondo i Malavoglia, come Renzo e Lucia, avevano potuto contare sulla presenza del coro. Qui invece tutti sono soli. Vista da vicino, Milano perde quel fascino attraente e ingannevole. La modernità urbana ha ritagliato per l'uomo una condizione con la quale dovranno fare i conti tutti gli scrittori che si misureranno con la vita in città. È un cammino che a Milano inizia con i personaggi portiani della *Ninetta del Verzee* e di *Giovannin Bongee*. La situazione dell'uomo metropolitano verrà poi sperimentata anche da Demetrio Pianelli e prima di lui dal fratello suicida per debiti. Su questa strada incontreremo un'affollata galleria di vinti urbani, che dalla letteratura invaderà le scene teatrali: si pensi solo alla *Povera gent* di Bertolazzi (1894). L'approdo in tal senso si avrà con le prostitute, i vecchi e i matti di Delio Tessa (1985).

In *Per le vie* si sente sola Femia di *Semplice storia*, la bambinaia bergamasca che «non aveva mai un cane intorno» e che innocentemente affermava che «quando si è soli al mondo ci si attacca anche alle pietre» (Verga 1982: 394). Ma è disperatamente sola di fronte a «quel castigo di Dio della pancia grossa» (Verga 1982: 442) anche l'Arlia di *Conforti*. L'altra faccia della solitudine è il male, che dilaga fra le vie della metropoli. La città semina un'ineluttabile corruzione fra i suoi abitanti, come mostra fra le altre la novella *Semplice storia*, in cui anche chi vuole tenersi fedele all'amore è destinato a soccombere. Ne sa qualcosa la protagonista di *Via crucis*, Santina, che, come abbiamo visto, inseguendo il grande amore, si ritrova a fare la prostituta.

Anche in questo caso, la più tenace visione del mondo di Verga non tarda ad affiorare. In Sicilia, come a Milano, l'allontanarsi dai valori della tradizione e dunque in primo

luogo dalla famiglia, porta inevitabilmente alla rovina. A tale proposito si ricordi che già nei *Malavoglia* ogni tentativo di emanciparsi dal mondo angusto di Aci Trezza era simbolicamente naufragato con la *Provvidenza*.

La raccolta *Per le vie* è stata spesso confrontata alle novelle di ambientazione rusticana. Carla Riccardi, ad esempio, ha sottolineato la profonda diversità tra i due libri: «A differenza delle precedenti novelle, oggetto della raccolta non è un passato mitico o un mondo chiuso e immutabile, fasi ormai superate dalla grande metropoli del progresso, ma il presente, un presente miserabile, da esorcizzare, da dimenticare con effimeri espedienti» (Verga 1982: XIX). Così la consolazione della bottiglia e l'oblio dell'alcol si insinuano nella quotidianità di questi popolani milanesi, suggellandone una volta di più il destino di immobilità. In *In piazza della Scala* ecco allora la Ghita, che, scaldandosi «dal liquorista, dove andava a comprare di soppiatto un bicchierino sotto il grembiule» (Verga 1982: 366), cerca di vincere lo sconforto per «quella manata di ragazzine cenciose» (Verga 1982: 366), che ancora deve sistemare e per la figlia più grande, Adeline, che «era fatta per esser signora, cagna d'una miseria!» (Verga 1982: 366) Anche il sor Battista di *Il canarino del n°15*, andandosene «all'osteria in segno di protesta», soffoca la rabbia della propria impotenza di fronte alla figlia ormai morente. *Conforti* narra la disperazione della povera Arlia, «sempre incinta da un anno all'altro», ma «con i figlioli» che «si facevano tisici uno dopo l'altro, e prima di andarsene al camposanto si mangiavano colla propria carne il poco guadagno dell'annata» (Verga 1982: 442). Anche lei, dopo avere senza successo tentato le strade della fede e della magia, trova consolazione nell'acquavite che teneva «sotto il grembiule, e il suo conforto era di sentirsene il cuor caldo, senza pensare a nulla» (Verga 1982: 447).

Per le vie esce nel 1883: all'epoca il cosiddetto romanzo sociale si era già misurato con il mondo dei bassifondi, dei *locch*, dei miserabili, delle ragazze sbandate, che dall'ultima Scapigliatura erano giunti al Tarchetti. Ma soprattutto anche in Italia in quegli anni il movimento operaio aveva ormai fatto la sua comparsa²⁰. Eppure l'unico accenno a una qualche forma, sia pure rudimentale, di ribellione compare nella novella *In piazza della Scala*, dove tuttavia, individuale quanto velleitaria, la protesta scade immediatamente nella difesa corporativa e alla fine nel riaffiorare dell'eterno egoismo individuale.

Aveva ragione il giornale. Bisognava finirla colle ingiustizie e le birbonate di questo mondo! Tutti eguali come Dio ci ha fatti. Non mantelli da mille lire, né ragazze che scappano per cercar fortuna, né denari per comperarle, né carrozze che costano tante migliaia di lire, né omnibus, né tramvai, che levano il

20. Verso la fine dell'Ottocento in Italia il movimento operaio conosce una rapida ascesa. Nascono le società di mutuo soccorso e le cooperative di stampo mazziniano. Gli anni tra il 1864 e il 1867 avevano visto la presenza in Italia di Bakunin e ciò aveva stimolato la fondazione della Lega internazionale dei Lavoratori, un'organizzazione anarchico-socialista, ma aperta ad istanze democratiche e autonomiste. Nel 1877 un gruppo di anarchici tentò di far insorgere i contadini del Matese, ma l'esito fu fallimentare. Al contrario, nello stesso anno, il partito Socialdemocratico ottenne un vero e proprio successo alle elezioni. Nel 1874 la Lega Internazionale dei lavoratori si era sciolta e l'ala più moderata capeggiata da Andrea Costa aveva evidenziato l'importanza di creare un partito che potesse concorrere alla elezioni. Nel 1881 Andrea Costa dà vita al Partito Socialista Rivoluzionario di Romagna, che si batteva per le lotte dei lavoratori, per riforme economiche e politiche e per la partecipazione alle elezioni amministrative e politiche. Sebbene con difficoltà, Costa riuscì ad essere eletto alla Camera. Fu il primo deputato socialista. Alle elezioni del 1882 si presentò il Partito Operaio Italiano, ma senza successo. Negli anni seguenti il movimento operaio cercò di darsi una maggiore organizzazione, creando le Federazioni di mestiere, le Camere del lavoro ecc. Furono queste ultime a divenire in breve tempo punti di riferimento e di aggregazione a livello cittadino di tutti i lavoratori.

pane di bocca alla povera gente. Se ci hanno a essere delle vetture devono lasciarsi soltanto quelle che fanno il mestiere, in piazza della Scala, e levar di mezzo anche quella del n. 26, che trova sempre il modo di mettersi in capofila (Verga 1982: 367).

Come si vedrà, in questi stessi anni De Marchi si sforzava di fornire una risposta moderata alla tensione che si andavano manifestando all'interno della compagine sociale. Non Verga, che si trincerava dietro l'abito impassibile del verista e che comunque si mostra refrattario al dinamismo sociale. Nella prefazione a *Dal tuo al mio* annota:

Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual'è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità. Però i Luciani d'oggi e di domani non li ho inventati io (Verga 1906).

L'unica forma di protesta dei personaggi verghiani è la rabbiosa maledizione della propria sorte. In *Piazza della Scala* il vetturino infreddolito che sosta davanti al monumento si augura di essere lui stesso e i propri figli di marmo: «Accidenti! Almeno s'avesse il robone di marmo, come la statua! e i figliuoli di marmo anch'essi, che non mangiano!» Anche i grandi festeggiamenti dell'ultimo dell'anno suscitano solo l'imprecazione: «Mostro di un anno! Vattene in malora! Cinque lire sole non le ho potute mettere da parte» (Verga 1982: 364).

Sintetizzando, possiamo dire che l'immagine di Milano consegnataci dalle opere di Verga contrasta fortemente con la metropoli in piena espansione economica, delle cui dinamiche lo stesso autore ha saputo approfittare. Invece di mostrarne i rapporti, gli scambi, le intersezioni, lo

scrittore siciliano istituisce una cruda polarità tra il mondo rutilante della Galleria e quello delle grigie folle vittime del bisogno. In sostanza, Verga sembra non vedere la Milano di *Demetrio Pianelli*. Così, pur fornendoci la prima ricca collezione di istantanee del popolo milanese, la sua rappresentazione elude quel dinamismo che costituiva il tratto più caratteristico della Milano del secondo Ottocento e che proprio in quegli anni veniva celebrato dall'agiografia municipale promossa dalla grande esposizione del 1881.

2.3. L'apologia del *Gran Milan* e i volumi per l'esposizione del 1881

2.3.1. *La fantasmagoria della merce*

Prima di chiarire il significato e l'importanza dell'*esposizione nazionale delle arti e delle industrie*, che si tenne a Milano nel maggio del 1881 e che promosse una serie di testi di particolare interesse per le vicende dell'immagine della città, è necessario ricostruire brevemente la storia delle esposizioni universali²¹. Queste singolari manifestazioni rappresentano eventi chiave nell'evoluzione della cultura e della società del XIX secolo, permettendoci di cogliere alcune delle dinamiche che lo caratterizzano.

Con le esposizioni universali del XIX secolo, per la prima volta, le innovazioni tecnologiche e le scoperte scientifiche diventano uno spettacolo. Nate dall'iniziativa di élites d'industriali, quando non direttamente dallo Stato, queste grandi rassegne

21. Sulle esposizioni universali, compresa quella milanese dell'81, si vedano almeno Decleva 1980; Aimone e Olmo 1990; Wins 1996; De Spuches 2002; Barzaghi 2009; Fusina 2011; P. Colombo 2012.

acquisiscono la dimensione di eventi mondani e richiamano folle festanti. Lungo caldaie, locomotrici, elevatori idraulici, torchi meccanici sfilano regnanti, uomini politici e d'affari, ma anche artigiani operai che insieme formano un nuovo agglomerato sociale, quello del pubblico (Chiavarini 1998: 23).

Il dibattito novecentesco sulle esposizioni universali si è svolto soprattutto a partire dalle affermazioni che Walter Benjamin avanzò nel suo fondamentale trattato *Parigi capitale del XIX secolo* (Benjamin 1966). Tre sono i punti fondamentali fissati dallo studioso berlinese, che muove per la sua analisi dalle mostre parigine di metà Ottocento:

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce.

[...]

Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre.

[...]

Le esposizioni universali edificano l'universo delle merci (Benjamin 1966: 10-11).

Con l'uso del termine «pellegrinaggio» nella prima affermazione si sottolinea la nascita di un nuovo culto, che muove le masse come accadeva per i pellegrinaggi agli antichi santuari. Tuttavia l'oggetto di adorazione è un «feticcio», categoria che Benjamin riprende da Marx²². Dunque, la nuova religione della merce si rivela in realtà una forma di idolatria.

22. Della merce come feticcio Marx discute diffusamente nella prima sezione del *capitale*, intitolato *Merce e denaro*, in particolare nel paragrafo *Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano* (Marx 2009).

La seconda affermazione riprende la terminologia religiosa («trasfigurano») precedentemente utilizzata, facendo delle esposizioni una delle più tipiche epifanie del capitalismo. È importante che Benjamin citi la fantasmagoria, una sorta di lanterna magica che, come un moderno prodigio, affascina i pubblici dell'Ottocento, e che dunque riconduca le esposizioni alle pratiche del nuovo intrattenimento di massa. In tal modo il pensatore tedesco coglie con sicurezza una delle dinamiche della società capitalistica, dove la merce stessa viene posta al centro delle pratiche spettacolari e ricreative popolari.

La conclusione del ragionamento viene proposta nel terzo punto, dove Benjamin mostra come le esposizioni universali abbiano fornito un contributo fondamentale alla costruzione della modernità, in quanto età caratteristicamente dominata dalla merce.

Tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, lanciato dalla rivoluzione industriale, il prodotto seriale è al centro di vivaci prese di posizione. Tra coloro i quali esecravano l'oggetto industriale troviamo intellettuali, come Benjamin Costant, Stendhal, Flaubert e Zola. In Inghilterra il fenomeno della ripulsa del prodotto in serie dà vita nel corso del primo Ottocento a una vera e propria scuola, il movimento *Arts and Crafts*²³, animato da due figure canoniche come Ruskin e Morris, i quali caldeggiavano un ritorno all'artigianato e alle sue tecniche di origine medievale. Ovviamente, grazie ai grandi numeri e alla facilità di riproduzione, il successo dell'oggetto industriale fu inarrestabile e le resistenze dei suoi detrattori si rivelarono fenomeni residuali. Sarà proprio la fabbricazio-

23. Sull'argomento si vedano almeno Adams 1987 e Kaplan e Crawford 2004.

ne seriale delle merci, che alla fine del Settecento si fonda principalmente sui prodotti del telaio meccanico e sulle applicazioni della macchina a vapore, a cui si aggiungeranno nel corso del secolo successivo la fotografia e la galvanoplastica, a fornire alle esposizioni universali i risultati di una nuova eccellenza: non l'oggetto unico e irripetibile, ma i prodotti ormai riproducibili all'infinito e finalmente alla portata di tutti. In tal senso l'esposizione è il contrario del museo e l'oggetto industriale, replicabile infinite volte, diventa il nuovo «capolavoro» della modernità.

In questa fase la pressione dell'industria si fa sentire anche sull'arte, mettendo in discussione proprio il prodotto della creazione individuale. È stato proprio Benjamin a cogliere in un libro famoso le contraddizioni innescate dall'«opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica» (Benjamin 1966). Le nuove tecniche legate alla fotografia, al fonografo e al cinema hanno revocato in dubbio l'idea stessa di unicità e di autenticità, su cui l'opera d'arte tradizionale si fondava. Produrre, riprodurre e diffondere sono dinamiche inedite che travolgono l'«aura», cioè quel tanto di sacrale, di mistico, di religioso che fino all'età del Decadentismo è stato associato all'opera d'arte. In seguito alla produzione di massa, nella realtà sociale come nel mondo dell'arte, nulla è più come prima.

La storia delle esposizioni viene tradizionalmente fatta iniziare in Francia, dove nel 1798 si tenne l'*Exposition publique des produits de l'industrie française*, considerata l'atto di nascita di questo fenomeno. I *Salons des beaux-arts et manufactures* conobbero nella prima metà dell'Ottocento una notevole popolarità. Sulla scorta di questo successo verso la fine degli anni Cinquanta, il ministro degli interni Touret aveva proposto alla Camera di Commercio di rendere «universali» le esposizioni nazionali. L'idea fu respinta all'u-

nanimità, poichè basata sulle manifatture locali e di pregio, come gli specchi di St. Gobain, le porcellane di Sèvres, i rari volumi dell'Imprimerie Impériale, gli arazzi di Gobelins, l'economia francese non avrebbe retto l'urto con le produzioni estere di largo consumo, quelle inglesi in particolare. E fu proprio l'Inghilterra, che al contrario vedeva come volano della propria economia il libero scambio e l'affermazione industriale, a impartire un nuovo impulso alle grandi esposizioni, che, conformemente alla logica globale del capitalismo, diverranno universali.

Affiancato da Henry Cole, fu il direttore della Royal Society, il principe Alberto, a dare avvio al progetto di una grande rassegna. I fondi vennero raccolti attraverso sottoscrizioni private e prestiti della Bank of England. Nel gennaio del 1850 il Building Committee indisse un concorso pubblico internazionale per il progetto dell'edificio dell'esposizione. Fu scelta l'opera di Joseph Paxton, il costruttore di serre, che già nel 1849 a Chatsworth aveva realizzato la Lily House per proteggere la gigantesca pianta acquatica battezzata *Victoria Regia*, scoperta nel 1847 nella Guiana britannica. L'avveniristico Crystal Palace fu realizzato in sole trentanove settimane, grazie all'introduzione di pezzi prefabbricati, standardizzati e interscambiabili provenienti da industrie locali. L'innovazione introdotta nell'organizzazione del lavoro rifletteva la modernità dei materiali utilizzati: il vetro e la ghisa. Il risultato fu una struttura, che si presentava come il primo grande esempio di costruzione modulare, facilmente assemblabile e smontabile. In tal modo l'industria si ritrovava a produrre, non soltanto le merci esposte, ma anche l'edificio incaricato di accoglierle. Fino ad allora il ferro era stato utilizzato solo per costruzioni pubbliche come stazioni ferroviarie, ponti, *winter garden*. Solo in un paese come l'Inghilterra, in cui la classe dirigen-

te era profondamente influenzata dalle dinamiche dello sviluppo industriale, l'innovazione introdotta da Paxton aveva potuto essere recepita.

Con i suoi 95.000 mq e i suoi 100.000 oggetti esposti, la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* venne inaugurata dalla regina Vittoria il 1° maggio 1851. Ecco le emozionante parole della sovrana:

this is one of the greatest and most glorious days of our lives, with which, to my pride and joy, the name of my dearly beloved Albert is for ever associated! [...] before we neared the Crystal Palace, the sun shone and gleamed upon the gigantic edifice, upon which the flags of every nation were flying [...]. The sight as we came to the center [...] facing the beautiful crystal fountain was magic and impressive. The tremendous cheering, the joy expressed in every face, the vastness of the building, and my beloved husband, the creator of this peace festival [...] all this was indeed moving and a day to live for ever (De Mare 1973)²⁴.

Al momento della chiusura della manifestazione, l'11 ottobre, i visitatori paganti erano stati 6.039.195 e, oltre al successo, garantirono la copertura economica dell'operazione.

Nel 1855 Parigi rispose subito all'iniziativa londinese con l'*Exposition Universelle*, che riuscì una nuova, imponente celebrazione del mito capitalistico del progresso. Anche

24. «Questo è uno dei giorni più grandi e più gloriosi delle nostre vite, al quale a mio orgoglio e gioia il nome del mio caro e caro Alberto è per sempre associato! [...] prima che ci avvicinassimo al Crystal Palace il sole splendette e scintillò sul gigantesco edificio, sul quale sventolavano le bandiere di tutte le nazioni. [...] La vista quando arrivammo al centro [...] di fronte alle belle fontane di cristallo fu magica e impressionante. Gli applausi scroscianti, la gioia espressa da ogni volto, la vastità dell'edificio e il mio amato marito, il creatore di questa festa di pace [...] tutto questo fu emozionante e fu un giorno indimenticabile».

in questo caso nel palazzo dell'Industria, situato in fondo ai Campi Elisi, tornarono in scena il ferro e l'acciaio, ma, per i limiti della stessa impostazione architettonica, il risultato non fu altrettanto felice del Crystal Palace londinese. Sarebbe stato infatti demolito, per lasciare il posto al Grand e al Petit Palais dell'esposizione del 1900.

La rassegna parigina sarà seguita da altre, celebrate nel 1867, nel 1878, nel 1889 e appunto nel 1900, mentre Londra concluderà la sua esperienza delle esposizioni universali nel 1862. Meno impegnata della Francia nella rivendicazione nazionalistica, la Gran Bretagna preferirà indirizzarsi più concretamente verso forme espositive più specializzate, che valorizzavano i diversi settori produttivi.

2.3.2. *Il primato di Milano e l'esposizione del 1881*

Nel 1881 anche Milano si impegna in un'esposizione, che non pretende di rivaleggiare con le edizioni francesi e inglesi e limita la propria portata ai confini nazionali. Tuttavia la rassegna milanese, patrocinata dalla Camera di commercio, assume la sua importanza all'interno del contesto italiano, perché si propone come la vetrina dell'immagine-modello della città, proposta come la locomotiva del progresso dell'Italia unita. Inequivocabile il motto della mostra, ancora una volta latino, in ossequio all'instirpabile tradizione umanistica: «labor omnia vincit».

L'iniziativa prese il via nel febbraio del 1880, quando l'industriale della seta Luigi Maccia e il sindaco di Milano, Giulio Belinzaghi, sottoscrissero un manifesto in vista dell'esposizione, la cui organizzazione venne curata da Amabile Terruggia (1883), mentre dell'area fieristica si occupò la ditta Broggi e Castiglioni. Ad assicurare gli indispensa-

bili finanziamenti provvide una lotteria che vendette due milioni di biglietti (Cianci e Giacalone 2011).

L'esposizione che si inaugurava il 5 maggio 1881 alla presenza dei sovrani era stata preceduta fino dall'Unità da una serie di mostre minori, che si erano tenute in diverse città lombarde, con caratteristiche sostanzialmente provinciali. Diverso il caso della nuova manifestazione, che, nei sei mesi di apertura, superò ogni aspettativa, registrando quasi un milione e mezzo di visitatori.

Risultato fu che dal 5 maggio il 1° novembre, nei 180 giorni di apertura della mostra, vennero venduti 1.500.000 biglietti, 6.988 tessere a 20 lire, e 1.287 a 10 lire (per i militari in uniforme). La partecipazione fu alta e costante, basti pensare che a ferragosto si arrivarono a sfiorare i 30 mila visitatori e verso la chiusura nei mesi di settembre e ottobre in alcune giornate si registrarono più di 27 mila presenze (Chiavarini 1998: 24).

Il pubblico poteva contare su bar e ristoranti, mentre i vicini giardini assicuravano delle aree di relax. Per l'occasione venne composta da Ruggero Reduzzi anche una marcia per pianoforte, intitolata appunto *esposizione Nazionale 1881* (Reduzzi 1881).

Per l'evento, la città si dotò di un'importante novità: l'ippovia, una rete tramviaria a trazione animale che collegava diversi punti dei bastioni con il Duomo che in sei mesi vendette quattro milioni di biglietti, tanta era la curiosità rispetto a questa straordinaria innovazione. Ma non fu la sola: quattro anni dopo il primo esperimento di Piazza Duomo la Galleria Vittorio Emanuele venne illuminata con 25 lampade ad arco della Siemens, per una potenza complessiva di 20.000 candele. Fu uno spettacolo meraviglioso, anche se il flusso luminoso non era costante ed ogni otto ore bisognava sostituire i carboncini delle lampade (Cianci e Giacalone 2011).

Alla rassegna parteciparono oltre settemila espositori, il quaranta per cento dei quali erano milanesi e lombardi, ma, invece di essere un limite localistico, questa presenza maggioritaria confermava l'egemonia della regione nel settore dell'industria (Bigatti 2003: 87). Ciò rendeva ancora più intollerabili le pressioni del potere centrale, che nella considerazione dei milanesi non sembrava tenere conto degli straordinari risultati ottenuti dall'economia locale.

L'esposizione avrebbe rappresentato un volano per la diffusione della cultura imprenditoriale milanese. Ha scritto Sergio Campodall'Orto (1996: 23):

L'esposizione industriale è lo specchio di una realtà industriale in trasformazione e della volontà di modernizzazione dell'organizzazione produttiva dello sviluppo, di applicazione dei principi scientifici delle nuove tecnologie per colmare il distacco con le nazioni tecnologicamente più avanzate. Infatti, nel corso dei decenni successivi, si sviluppano a Milano e in Lombardia nuovi settori industriali, tra cui la meccanica e la siderurgia, la cui tecnologia di produzione e progettazione è acquisita dall'estero.

È in questa occasione che il capoluogo lombardo consolida il mito della capitale morale, in contrapposizione a Roma, capitale politica ormai da una decina d'anni, ma già investita da una serie di scandali. «Impronta Italia domandava Roma / Bisanzio le han dato» aveva scritto amaramente Giosuè Carducci fin dal 1871 in *Per Vincenzo Caldesi*, in *Giambi ed Epodi* (Carducci 1909). Lo stesso Carducci era un ammiratore di Milano e nel telegramma inviato il 17 novembre 1876 ai democratici milanesi, che avevano vinto le elezioni, scrisse: «E poi viva, tre volte viva, sempre viva Milano, la città sempre grande e sempre a capo d'Italia, sempre uguale a se stessa» (Riccardi 1991: 9).

Nella coscienza degli intellettuali più avanzati il primato di Milano costituiva un dato ormai acquisito. C'era un'Italia «che fa» e un'Italia «che parla». L'autonomismo lombardo riproduceva a ben vedere e in un contesto ormai mutato la contrapposizione a una capitale politica da cui intendeva prendere le distanze: sotto l'Austria era stata Vienna, ora era Roma (Meriggi 2003: 136). Uno dei compiti della ricca pubblicistica promossa dai milanesi intorno all'esposizione del 1881 fu quello di trasformare una convinzione diffusa fra le classi dirigenti, soprattutto settentrionali, in un valore ampiamente condiviso dall'opinione pubblica. Ha scritto Vittorio Spinazzola che quello di Milano è «l'unico mito ideologico serio, non retoricamente fittizio elaborato dalla borghesia italiana dopo l'Unità» (Spinazzola 1981: 317).

Il conflitto di Milano con la capitale sarebbe durato anche negli anni Novanta, quando il presidente del consiglio Francesco Crispi impegnato a finanziare la sua politica militare colonia, sarebbe stato individuato come il simbolo della burocrazia e del fiscalismo.

Si trattava di slogan, di parole d'ordine estreme che segnalavano in modo esplicito la distanza dei valori tipici della società lombarda rispetto alla dimensione della politica nazionale e che tendevano essere spesi ai fini dell'accrescimento dell'autonomia di questa anche sul terreno che più si avvicinava a quello dell'economia, nel quale soprattutto i lombardi amavano vedere rispecchiata la propria immagine: il terreno, dunque, dell'amministrazione locale, concepita come una sorta di prolungamento sul piano istituzionale dello spazio in cui mettere alla prova le competenze tecnico-pratiche tipiche dell'impegno imprenditoriale e dell'applicazione produttiva. (Meriggi 2003: 137)

Il primato milanese ha una lunga storia. Fino all'età napoleonica, quando per la prima volta l'organizzazione

burocratico-amministrativo della Lombardia aveva subito una forte svolta accentratrice, l'identità della regione aveva avuto difficoltà a formarsi. La Lombardia era sentita dagli stessi lombardi piuttosto come un insieme di città-stato, in cui spiccava ovviamente Milano. Questo spiega perché negli anni della Restaurazione a emergere prepotentemente sia stato uno spirito indipendentista, che solo successivamente sarebbe diventato nazionale e unitario e, a unificazione avvenuta, avrebbe lasciato la sua eredità nella forte aspirazione federalista della classe dirigente lombarda (Meriggi 2001: 8).

Nel 1859 il Regno di Sardegna estendeva transitoriamente ai territori di recente acquisizione il proprio ordinamento comunale e provinciale, senza tenere in alcun conto le aspirazioni autonomistiche delle realtà locali lombarde. Anche la definizione dei confini delle regioni italiane rese evidente l'idea sabauda di fare di esse unicamente dei tasselli privi di autonomia rispetto a una realtà statale principale. Con la legge di unificazione amministrativa del 1865 per la Lombardia si avviava «un'esperienza di smarrimento delle proprie peculiari tradizioni di percezioni del rapporto tra società e istituzioni, che non mancò di attivare immediatamente nella regione sentimenti di marcata insofferenza nei confronti del nesso unitario» (Meriggi 2001: 9).

Sempre secondo Marco Meriggi (2001: 10) alla base di quell'*understatement* che la classe dirigente lombarda adoterà nei confronti della politica e del centralismo amministrativo ci furono sostanzialmente tre fattori: il liberismo di una società ormai regolamentata dalle leggi di mercato, i cui punti di riferimento erano l'espansione produttiva e la partecipazione democratica; il rimpianto per il sistema amministrativo teresiano, che aveva garantito i tradizionali

equilibri sociali; infine a portare acqua al fiume antistatalista contribuiva anche la cultura cattolica, poco favorevole al nuovo stato laico. Non stupisce constatare che nel primo quarantennio dopo l'Unità la realtà lombarda abbia avuto davvero poche figure rappresentative a livello di politica nazionale, a fronte invece del moltiplicarsi di figure impegnate nell'amministrazione locale.

Le cose cambiano almeno in parte tra il 1878 e il 1887, con l'aprirsi della cosiddetta «questione doganale». In Lombardia si verifica allora una spaccatura tra gli interessi economici dell'industria cotoniera e quelli dell'industria meccanica: i primi liberisti, i secondi invece protezionisti. Fu in questa fase che ci si accorse della necessità di un rapporto diretto con lo Stato e i meccanismi della politica. Ciò diede vita al paradosso per cui proprio negli anni dell'esposizione milanese e dei libri apologetici che celebravano il primato del mondo lombardo e i suoi valori di autonomia e autosufficienza, i locali industriali si diedero a cercare i loro punti di riferimento romani (Meriggi 2001: 23), ancora una volta senza riuscire tuttavia a esprimere significative figure locali.

2.3.3. *Il contributo dell'editoria milanese*

In occasione dell'esposizione dell'81 appaiono a Milano una serie di volumi di diverso taglio e dimensione, che possono essere considerati come una sorta di bibbia dei valori della borghesia ambrosiana. Mentre la cultura del decadentismo vagheggiava con D'Annunzio le «città del silenzio» e con Pascoli l'epica contadina, Milano rivendicava per sé quei tratti di metropoli industriale europea, che la staccavano nettamente dal resto della penisola e che ne avrebbero segnato il successivo destino. Nel gennaio

del 1881 alla Scala sarà rappresentato non a caso il *Ballo Excelsior*, un inno alla modernità e al progresso firmato da Manzotti e Marengo. Il pubblico assisteva allo spettacolo dell'affermazione della Luce e della Civiltà contro l'Oscurantismo, grazie alle invenzioni e alle realizzazioni umane: l'elettricità e l'energia a vapore, il traforo del Cenisio e il canale di Suez.

Le pubblicazioni per il 1881 sono promosse da un'editoria, che a Milano si presenta ormai moderna e consolidata. È intorno a sigle come Vallardi, Ottino, Civelli, Treves e Sonzogno che l'*intelligencija* milanese si raccoglie compatto, senza distinzioni tra umanisti e scienziati, superando barriere ideologiche e politiche. Ha scritto Giovanna Rosa:

A delineare il ritratto positivo della metropoli si trovano insieme economisti, Colombo Luzzatti Saldini, e tecnici, Brioschi Schiaparelli Zucchi; alle firme prestigiose dei letterati, Verga Capuana De Marchi Boito Neera Sacchetti, si affiancano gli articoli dei giornalisti di maggior fama, Torelli Viollier Filippi Papa Barbiera (Rosa 1982).

Come vedremo, a queste pagine di carattere agiografico²⁵ si contrapporranno le crude inchieste giornalistiche dei «palombari sociali», impegnati a smascherare l'ottimi-

25. L'apologia della città ha una lunga storia nella tradizione occidentale (Lynch 1964). Nel Medioevo i *Mirabilia Urbis Romae* (Accame e Dell'Oro (a cura di) 2004) erano sostanzialmente guide di viaggio rivolte ai pellegrini, che magnificavano le bellezze della città eterna. Appartenevano al genere della letteratura periegetica e sarebbero durati fino al XVIII secolo, quando nacquero le vere e proprie guide di viaggio destinate ad approdare ai moderni *Baedeker*. Sempre nel Medioevo e segnatamente proprio a Milano troviamo uno dei più significativi esempi di *Laus civitatis*, il panegirico della propria città, di cui si celebrano nobiltà storica e primati contemporanei. Si tratta del *De magnalibus urbis Mediolani*, firmato da Bonvesin de la Riva (1974), un testo che ha il suo equivalente per Firenze nella *Nuova Cronica* di Giovanni Villani (2007). Diverso il caso della *Laudatio urbis* rinascimentale,

simo delle classi dirigenti, denunciando le miserie della Milano in ombra.

Nell'anno dell'esposizione videro la luce tre opere a più mani, che si proponevano di accompagnare la manifestazione: *Milano 1881* (AA.Vv. 1881A), pubblicato da Ottino; *Mediolanum* (AA.Vv. 1881B), quattro corposi tomi editi da Vallardi; *Milano e i suoi dintorni* (AA.Vv. 1881C), che uscì per i tipi di Civelli. Per cogliere le dinamiche di questa prima industria editoriale è piuttosto significativo scoprire quanto nel capoluogo lombardo fossero già operanti i meccanismi della concorrenza. Basti dire che *Milano 1881* vide la luce il 1° maggio di quell'anno, *Mediolanum* solo quattro giorni più tardi²⁶, mentre *Milano e i suoi dintorni* reca la generica indicazione di «maggio 1881». Con queste tre opere si crea un evidente intasamento del mercato dell'editoria, impegnata a cogliere le opportunità dischiuse dall'esposizione con prodotti che oggi definiremmo *instant book*. Quale fosse il fervore delle iniziative in corso è ricordato anche da Cesare Correnti nella prefazione a *Mediolanum*, apposta in realtà solo al secondo dei volumi

che, congedandosi da ogni residuo popolaresco, importa nel genere il rigore della cultura umanistica. Il suo scopo non è più di rappresentare «le *res gestae* della comunità cittadina e del suo signore, ma la scena paesistica, la struttura urbana e l'architettura di ogni fabbrica civile, religiosa, manifatturiera e residenziale» (De Seta 1998). Evolvendosi in una direzione sempre più pratica, questo tipo di testi accompagnerà il diffondersi prima della consuetudine del *Grand Tour*, poi del turismo.

Il caso delle pubblicazioni milanesi per l'esposizione del 1881 costituisce una significativa variante in tale cammino, in quanto esse oscillano tra funzioni pratiche e intenti agiografici, senza mai propendere in un senso o nell'altro. Si tratta di opere che sono il frutto del dinamismo economico di una città, decisa a mettere tutte le proprie moderne risorse giornalistiche ed editoriali al servizio della candidatura a capitale morale.

26. Nel giro di pochi mesi usciranno gli altri tre volumi, con un impegno editoriale e finanziario tutt'altro che trascurabile.

apparso qualche mese più tardi:

Se mettete in conto le altre pubblicazioni speciali che cantano in terzetto la stessa aria, e i giornali nostrani ed esteri, che stuonano in pieno coro, ditemi come mi ci posso intromettere io, e che mi rimarrebbe a fare? (AA.VV. 1881b: II, III).

Le tre opere presentano significative differenze. *Mediolanum* e *Milano 1881* passano in rassegna gli aspetti e le attività della città, dall'economia alla scienza, dall'industria alla vita sociale, dall'arte all'igiene. Al contrario *Milano e i suoi dintorni* è opera ispirata da De Marchi e riunisce alcuni dei collaboratori della rivista «La Vita nuova». In questo libro non troviamo scritti dedicati alle attività produttive, ma bozzetti di Milano e della campagna circostante. E se *Mediolanum* si presenta come una sorta di enciclopedia della capitale morale, *Milano 1881* e *Milano e i suoi dintorni* risultano nel complesso prodotti editoriali più accessibili, sia per le più ridotte dimensioni, sia per l'agilità e la leggibilità dei contributi.

Basta tuttavia scorrere gli indici di queste raccolte per rendersi conto di due fatti: l'estrema somiglianza dei temi trattati e il ricorrere dall'una all'altra degli stessi collaboratori²⁷. Questo significa che i libri non cercano realmente di

27. G. Rosa fornisce due tabelle di raffronto, che comprovano la ricorrenza degli stessi temi:

Tabella 1, p. 41

- | | |
|---------|--|
| Med. I | Milano monumentale (L. Chirtani) |
| Mi 1881 | Palazzi e musei (C. Borghi) |
| Med. II | Una passeggiata storica (R. Bonfadini) |
| Mi 1881 | Un secolo di storia (G. De Castro) |
| Med. II | Archivi e biblioteche (F. Salveraglio) |
| Mi 1881 | Biblioteche e archivi (I. Ghiron) |
| Med. II | Club, società, ritrovi (V. Bignami) |
| Mi 1881 | La società e le società (A. De Nadoso) |

differenziarsi, ma esprimono una medesima ideologia, che è quella della classe dirigente milanese impegnata ad accreditare la città in quanto punta avanzata della nuova Italia. In tutte e tre le opere tuttavia si possono distinguere i testi rivolti al grande pubblico e firmati da scrittori e giornalisti noti, dagli interventi di carattere più specialistico, che da diverse prospettive disciplinari fissano i tratti del modello ambrosiano. In tal senso si osserva il ricorrere di scritti sull'industria e il commercio, sull'educazione scolastica e sul delicato argomento dell'assistenza sociale, declinato esclusivamente in termini di beneficenza. E a conferma della concretezza dello spirito milanese, consegnata anche al celebre proverbio dialettale «Milan dis e Milan fa», *Mediolanum* raccoglie nell'ultimo volume una serie di dati e tabelle, che ne costituiscono l'inoppugnabile prova.

Med. II Dialetto e letteratura popolare (G. De Castro)

Mi 1881 Il dialetto (P. Rajna)

Med. I La musica a Milano (Edwart)

Mi 1881 La musica (F. Filippi)

Med. I Giornali e giornalisti (D. Papa)

Mi 1881 La stampa e la politica (E. Torelli Viollier)

Med. II Tipi di donne illustri milanesi (F. Morandi)

Mi 1881 Le donne milanesi (Neera)

Tabella 2, pp. 41-42:

Med. III Milano industriale (G. Colombo)

Milano commerciale (A. Villa Pernicone)

Mi 1881 L'industria (C. Saldini)

Milano economica (V. Ottolini)

Med. II L'istruzione a Milano (B. Prina)

Scuole popolari (P. Ravasio)

Mi 1881 L'insegnamento (A. Rolando)

Scuole d'arti (G. Sangiorgio)

Med. I Beneficenza e previdenza (L. Vitali)

L'igiene (G. Zucchi)

Mi 1881 La beneficenza (G. Sacchi)

L'igiene (F. Dell'Acqua)

2.3.4. *Milano 1881*

Di dimensioni contenute, il volume di Ottino propone alcune autorevoli firme del mondo letterario e giornalistico, come Verga, Capuana, Neera e Torelli Viollier.

Milano 1881 vuol essere, insomma, la guida non superficiale, ma neppure pedantesca, per penetrare in Milano, per coglierne non solo l'aspetto monumentale, architettonico, museale, teatrale, industriale e via dicendo, ma anche la vita intellettuale, ufficiale e nascosta, le abitudini quotidiane e il carattere dei milanesi, la milanesità in senso lato che accomuna i cittadini da generazioni e i cittadini per elezione (Riccardi 1981: 21).

Le pagine più interessanti dal punto di vista di questa ricerca sono riunite nella sezione *La Vita*²⁸ e sono state ristampate in edizione moderna nel citato volume di Carla Riccardi. *La Vita* si apre con *La Galleria Vittorio Emanuele* di Luigi Capuana, seguito da *I Dintorni di Milano* di Giovanni Verga, di cui già si è parlato nel capitolo precedente. Ai due massimi esponenti del Verismo, siciliani e dunque figli adottivi della città, è affidato il compito di fornire due sintetiche rappresentazioni di Milano. Il primo dato che colpisce è la scelta di Capuana, che decide di offrire un ritratto fortemente metonimico di Milano, puntando su un solo monumento. Ma, contro ogni aspettativa, non privilegia il Duomo, da sempre riconosciuto come simbolo dell'identità ambrosiana, bensì la Galleria. Ciò accade perché Capuana intende puntare subito sul luogo che meglio di altri esemplifica la modernità della città. Andando contro la sua educazione e il suo gusto estetico, che lo por-

28. Dopo un'introduzione di S. Labus, intitolata l'esposizione nazionale, l'indice del volume prevedeva tre sezioni: La Scienza, L'Arte, La Vita.

terebbero a privilegiare la cattedrale, lo scrittore siciliano ci parla di quella che gli appare come «una delle opere più ardite dell'architettura italiana moderna», che è stata completata da soli tre anni e la cui costruzione ha comportato la ridefinizione di tutto il centro storico²⁹.

È impossibile metter in dubbio che la Galleria non abbia un carattere tutto suo, modernissimo e così milanese, che oggi non sappiamo più concepire una Milano col sudicio Coperto dei Figgini e con tutte le viuzze e le casipole addossate attorno al Duomo, spazzate via dal Mengoni per far posto a questa sua creazione che doveva costargli la vita (AA.Vv. 1881a: 57).

L'immagine composta da Capuana non punta sulla monumentalità di Milano, sebbene la Galleria ne sia una celebrazione. Il siciliano ci restituisce invece la descrizione di un corpo vivo in febbrile movimento, che viene descritto nel corso di un'intera giornata. Il riferimento che Capuana fa al tema del palcoscenico tratteggia la Galleria come il grande teatro dell'operosità milanese, non senza l'allusione a quel tanto di artificioso e di effimero che l'illusione del teatro comporta.

Proprio nel suo centro, suggerisce l'autore del *Marchese di Roccaverdina*, Milano reca dunque una realtà simbolica, che balza subito all'occhio dell'osservatore. La Galleria esemplifica l'accelerazione della vita moderna, contrapposta alla millenaria staticità del Duomo. Capuana si guarda bene dall'eludere il raffronto tra il Duomo e la Galleria, riconoscendovi anzi il conflitto fra l'«elevazione artistica» e il «benessere materiale». Improntato ai valori della cultura

29. L'edificazione della Galleria ha isolato alcuni edifici simbolo della città come la Scala, il Duomo e la sua piazza, separandoli dal resto del contesto urbanistico e riprendendoli in una prospettiva monumentale e celebrativa.

borghese, l'*ethos* milanese ha puntato, non sul bello, né sul dilettevole, ma sull'utile, e in tal senso la Galleria risulta il suo indiscusso emblema.

Non è più un sentimento d'elevazione artistica che c'invade e ci turba, quasi ci faccia mancare sotto i piedi la terra, ma una soddisfazione di benessere materiale che appaga l'occhio e sazia le esigenze utilitarie della nuova atmosfera dentro la quale noi respiriamo e ci agiamo febbrilmente (AA.Vv. 1881a: 51).

Se il *monumentum* della cattedrale sfida i secoli, il nuovo edificio del Mengoni vive invece al passo con i tempi. Vengono in mente le osservazioni di Belli sulla comodità di Milano, contrapposta alla monumentalità scenografica di Roma (Belli 2006: 26). Capuana:

lo sentiamo palpitare con l'ansie dei nostri bisogni fittizii, colle smanie dei nostri godimenti sensuali, colle agitazioni d'ogni natura che stimolano le produzioni vertiginose delle industrie, delle arti, delle scienze; gli vediamo prendere l'aspetto di un tempio non meno sacro del Duomo, dove si celebri e si sacrifici incessantemente, con pompa, con magnificenza, al gran dio della società moderna, al Lavoro (AA.Vv. 1881a: 52).

Lo scrittore siciliano ha colto dunque lo spirito della città, sottolineandone sia il febbrile attivismo, sia l'etica del lavoro. Nella parte finale del testo Capuana coglie altri due elementi caratterizzanti la vita milanese. Il primo è la presenza della folla, che già Baudelaire aveva individuato come uno dei tratti tipici della Parigi del XIX secolo, e che Capuana ritrova nella metropoli lombarda:

Intanto, sul tardi la folla non s'è solamente accresciuta ma è affatto mutata [...] s'incrocia, si mescola come in un alveare

immenso, entra nei negozi, esce dai caffè, diffondendo sotto la grande volta un mormorio confuso di voci, di passi, di fruscii, che dall'alto sembra lo scorrere uguale e continuo delle acque d'un fiume (AA.VV. 1881a: 52-53).

Il secondo elemento che Capuana mette in risalto è la presenza della merce, divenuta la nuova protagonista del centro cittadino, che si propone dunque come un rutilante bazar. Lo scrittore ne restituisce le lusinghe attraverso l'insistita elencazione degli oggetti esposti:

È un bagliore fantasmagorico che si muta ad ogni muover di passo e non lascia in pace, una seduzione insistente che provoca tutti i gusti, aizza tutti i capricci e desta curiosità e avidità le quali, spessissimo, debbono appagarsi d'ammirarsi soltanto (AA.VV. 1881a: 55).

Nella *Vita letteraria*, il terzo contributo della sezione dopo gli scritti di Capuana e di Verga, è molto significativo che sia un letterato di matrice scapigliata come Roberto Sacchetti a presentare la vita letteraria milanese. L'astigiano mostra come in città sia ormai compiuto il superamento della vecchia tradizione umanistica e si faccia avanti una nuova figura di letterato, che non insegue il capolavoro, ma semplicemente vive di scrittura, non disdegnando quelle collaborazioni che la nascente industria culturale rende disponibili. È Milano stessa a imporre una concezione diversa della scrittura letteraria, più concreta e spendibile nel quotidiano. Spetterà allo scrittore cogliere ogni occasione:

Se si deciderà a barattare alcuno de' suoi talenti massicci in moneta spicciola, se alle meditazioni dei grandi lavori, vorrà interporre qualche scrittarello d'attualità, troverà modo di

risolvere tre o quattro delle sette incognite rappresentanti i sette desinari della settimana (AA.Vv. 1881a: 72).

Sacchetti rovescia addirittura il quadro, dichiarando che la scrittura venale, o la «letteratura alimentare» com'egli la definisce, lungi dal costituire un limite, svolge un ruolo positivo di stimolo nei confronti dell'ispirazione più autentica.

Se non temessi di scandalizzare le pudibonde fantasie dei giovinetti che dalla remota provincia si sollevano all'adorazione della gloria letteraria, direi che di sotto allo strettoio del lavoro utile e obbligatorio scaturisce più copiosa la vena dell'ispirazione. Le difficoltà della forma combattute e vinte ogni giorno affilano ed aguzzano la penna (AA.Vv. 1881a: 73).

Dopo avere ricordato alcuni aneddoti riguardanti famosi scrittori che operarono a Milano nel secondo Ottocento, Sacchetti enuncia con molta chiarezza le dinamiche della nascente industria editoriale di cui la città è la capitale.

Milano è un mercato letterario dove, seguendo le leggi della domanda e dell'offerta, si può procacciarsi con la penna una discreta posizione. Lo scrivere non è qui, come altrove, una mania solitaria, ma una professione riconosciuta e quasi regolare. E se il compenso non è tanto, ciò dipende dalla poca estensione della coltura in Italia, dalla scarsità del pubblico che legge e della nessuna espansione della nostra lingua all'estero.

Ma sarebbe ingiusto l'ostinarsi in un pessimismo senza fondamento, mentre le condizioni dei letterati vanno rapidamente migliorando. A Milano hanno conquistata una decorosa agiatezza Salvatore Farina, Antonio Ghislanzoni e altri parecchi; a Milano mandano i loro scritti Ruggero Bonghi, De Amicia, Bersezio, Carducci, Guerrini, Verga, Capuana, quasi tutti i veri scrittori italiani, e sono bene accolti e discretamente distribuiti (AA.Vv. 1881a: 78).

L'altro aspetto della modernità letteraria di Milano che Sacchetti mette in risalto riguarda il pubblico: «Milano è finora la sola città nostra dove ci sia un vero pubblico» (AA.Vv. 1881a: 79). Ciò introduce un nuovo elemento, che rinnova profondamente la comunicazione letteraria, fondando il successo, non su presunti e poco accertabili qualità, ma su inoppugnabili dati oggettivi: «uno è subito conosciuto per quel che merita e si può spendere per il suo valore» (AA.Vv. 1881a: 80). L'altra faccia della questione è il carattere effimero del successo, che tuttavia è giudicato da Sacchetti un valido antidoto alle frustrazioni e alle nevrosi del letterato incompreso.

Certo queste notorietà durano quel che possono durare; vi sono delle glorie d'un anno e delle reputazioni d'un giorno: il pubblico spazza e butta i cocci che gli hanno dato tutto il diletto che contenevano; però è un gran bene quello di non dover lottare e languire nell'indifferenza, di non dover approfondire un tesoro di vergini forze nei tentativi sterili, ignorati; il poter misurarsi con il giudizio del pubblico, il potente interrogare dà agli spiriti timidi, agli intelletti schivi una giusta misura della propria capacità, li rinfranca, li preserva dalle divagazioni solitarie, dagli smarrimenti che avviliscono (AA.Vv. 1881a: 79).

Il tema del pubblico ritorna nel saggio *La stampa e la politica* di Eugenio Torelli Viollier. Anche il fondatore del "Corriere della Sera" elegge il pubblico a vero padrone dell'informazione, in quanto sono i lettori a stabilire la fortuna di un foglio sulla base del suo impegno a testimoniare sempre e in tutti i casi la verità.

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 pas-

sioni, le proprie amicizie, i propri interessi, ma per istruzione e divertimenti del pubblico (AA.Vv. 1881a: 80).

Tutto il testo insiste sulla ricchezza e sulla varietà della stampa milanese, che costituisce un caso senza confronto in Italia, oltre a risultare l'ennesima conferma della modernità della città, in cui il dibattito politico è molto serrato e l'opinione pubblica altrettanto ricettiva. Di là dall'aneddotica più o meno nostalgica che percorre talune pagine, gli scritti di Sacchetti e di Torelli Viollier riconoscono il primato di Milano in quella vita civile che non ha confronti in alcun'altra città italiana.

Meno impegnativi e più di costume gli interventi conclusivi della sezione *La Vita di Milano 1881*: quello di Neera sulle donne milanesi e quello di Raffaello Barbiera sulla locale gastronomia. Il contributo di Neera indulge fin dall'inizio a toni divagatori e elzeviristici, non rinunciando neppure alla convenzionale rappresentazione degli stereotipi femminili italiani.

La milanese non è bella; non ha le forme scultorie della romana, né la solida avvenenza della bolognese, né il fuoco della siciliana, e nemmeno la grazia cascante della donna di Venezia e i colori vivaci e la robustezza della genovese (AA.Vv. 1881a: 150).

In questo contesto Neera si prodiga in una serie di tentativi di stilizzazione di un presunto tipo milanese, che peraltro coincide con la classe borghese, cogliendo però con sicurezza un aspetto per noi molto significativo: la «passione dei divertimenti». Proprio questo tratto risulta in realtà un indizio di grande interesse per cogliere la modernità della società ambrosiana, in cui la donna ha avviato il proprio cammino di emancipazione dai ruoli tradizionali.

A conferma del dinamismo lombardo, l'esperienza del divertimento riguarda anche le fanciulle di livello sociale più basso, le *popôle*, cui Neera dedica un partecipe bozzetto. Ma le pagine migliori dello scritto di Neera sono quelle dedicate alla figura della «madamina», in cui l'autrice testimonia quel verismo venato di patetismo, che forma il tratto più caratteristico della sua scrittura. Qui Neera lavora su un vero e proprio cliché della letteratura lombarda, di cui si ricorderà anche Verga nella novella *Primavera*.

Milano epicurea di Raffaello Barbiera sviluppa un consolidato blasone satirico che colpiva i milanesi: la golosità. La tecnica è quella sperimentata dallo scrittore e giornalista veneziano nelle proprie raccolte di aneddoti dedicate al Risorgimento e a Milano. Le testimonianze degli scrittori e degli storici si succedono una dopo l'altra, avallando il luogo comune della ghiottoneria milanese. In questo ritratto a tutto tondo dell'opulenza milanese figurano solo due prudenti, quanto frammentari accenni all'altra faccia del fenomeno: il bisogno. In entrambi i casi l'autore si affretta a risolvere la questione raccomandando le soluzioni che possono disinnescare i rischi dell'ingiustizia. Nel primo accenno vengo ricordate le opere della carità pubblica, secondo un modello paternalistico allora diffuso tra le classi dirigenti milanesi, di cui il maggior esponente risulterà Emilio De Marchi. «Nessuna città come Milano, nella sua agiatezza, pensa così abbondantemente e con tanto cuore ai miseri che vivono di privazioni» (AA.Vv. 1881a: 176). Un po' inaspettatamente il tema riaffiora nel finale, scivolando in una precisa connotazione politica, che dimostra quale fosse lo spettro che turbava l'Italia degli anni Ottanta.

Ricordo solo che: «Chi mangia bene e beve bene, pensa bene!». Facciamo mangiar bene tutt'i giorni anche il povero; e allora

saremo certi che nessun spettro rosso agiterà i sonni di chi dorme sulla sera.³⁰

Sia pure solo in parte con obiettivi dichiaratamente politici, ad agitare i loro minacciosi stendardi, guastando la festa della borghesia del 1881, provvederanno in quegli stessi anni i palombari sociali.

2.3.5. *Mediolanum*

L'epigrafe di *Mediolanum*, ripetuta in tutti e quattro i volumi della miscellanea, possiede un significato ideologico particolarmente importante, in quanto testimonia il tentativo da parte della classe dirigente milanese di ricondurre il primato della città all'interno del processo risorgimentale. La Milano, che negli anni cruciali dell'Unità si apriva alle «città sorelle», nel quadro della nuova Italia si candida a guida dello sviluppo della nazione:

Nel nome
 Dei comuni dolori
 E della speranze comuni
 Milano
 Stringeva un giorno la destra
 Alle città sorelle
 Oggi
 Alla mostra nazionale
 Afferma con esse esultando
 Nel nome
 Della scienza dell'arte e dell'industria
 La nuova vita d'Italia

30. Ivi, p. 187.

Presentando il primo volume, Vallardi spiega che Milano «invita alle nobili gare della scienza, dell'arte e dell'industria tutte le Città d'Italia» (AA.Vv. 1881b: III), mentre, concludendo il terzo volume pochi giorni prima della chiusura dell'esposizione, Luigi Luzzatti, giurista ed economista oltre che Presidente del Consiglio, ribadisce «l'ammirazione di questa splendida Mostra, la quale ha tratto a Milano gli italiani in lieto pellegrinaggio per celebrarvi le olimpiadi del lavoro» (AA.Vv. 1881b: III, 362). Lo snodo è chiaro: dalla patria al lavoro. Il mito della capitale morale diventa uno degli strumenti con cui la classe dirigente liberale addita i nuovi valori alla nazione. L'afflato risorgimentale deve lasciare il posto all'operosità fabbrile, alle tensioni ideali deve succedere un ben più concreto impegno nella prassi di ogni giorno.

Pur riunendo «una schiera di valenti scrittori», l'opera si sottrae subito a ogni tentazione di letterarietà, proponendo con un taglio monografico, informativo e statistico, aspetti che troveranno la loro piena espressione nel quarto volume:

Il Municipio, che teneva ordinati i materiali per un lavoro studi statistici sul movimento economico-sociale della città di Milano, pensò d'affidarne a me la pubblicazione, perché servisse come di documento e d'illustrazione ai tre precedenti volumi.

Per tal guisa l'opera ritrarrà pienamente la vita sociale, economica, letteraria ed artistica della Città di Milano (AA.Vv. 1881b: I, IV).

Ed ecco cosa scrive lo Zambelli nel contributo intitolato *Milano* e ospitato nel citato quarto volume:

Dopo 25 secoli di esistenza, trascorsi fra le più svariate vicissi-

tudini, cui mente umana possa immaginare di più gloriose e di più tristi, ecco Milano, che senza il fastigio e l'importanza politica di grande capitale, di sede di governo, può nullameno rivaleggiare colle città più fiorenti d'Europa. È di questa Milano ringiovanita al soffio delle libere nostre istituzioni, che il Municipio volle affidarci l'incarico di possibilmente presentare l'inventario; l'inventario delle forze materiali e morali, impiegate nell'industria, nel commercio, nelle arti, nelle scienze e nelle istituzioni, cospiranti ed associate pel bene nazionale.

[...]

ma l'attività e l'intelligenza del nostro popolo, lo spirito pubblico, che va educandosi, la stampa che diffonde ogni giorno i suoi lumi sulle più importanti questioni, tutto ci fa sperare nel miglior avvenire di questa Milano, geograficamente chiamata a tenere il primo posto sulle città consorelle nelle industrie e nei commerci, come luminosamente lo dimostra lo splendido fatto economico della odierna esposizione Nazionale. (AA.Vv. 1881b: IV, X-XI)

Grazie anche al riferimento che Vallardi fa alla miscellanea *Milano e il suo territorio* (AA.Vv. 1844), apparsa nel 1844 «in occasione del VI Congresso dei dotti», appare chiaro fin dall'inizio che ci muoviamo in una prospettiva cresciuta alla scuola di Carlo Cattaneo, con una particolare attenzione al fare, alle «utili cognizioni», alle scienze e alle tecniche: il migliore portato della cultura milanese, in antitesi alla retorica umanistica di tanta parte della penisola. Lo conferma l'indice dei volumi, che declinano fin dall'inizio il loro carattere enciclopedico, sottolineato dal corredo di tavole, tabelle e dati quantitativi.

VOLUME PRIMO

Lettera dell'editore

C. Correnti, Prefazione (in realtà presente solo nel secondo volume in forma di lettera e più ampiamente come Conclusione al terzo volume)

- G. V. Schiaparelli, Topografia e clima
- E. Bignami-Sormani, Milano idrografica
- C. Zambelli, Popolazione
- C. Zucchi, Igiene
- C. Boito, Il Duomo
- L. Chirtani, Milano monumentale
- A. Bazzero, Musei
- I. Ghiron, Musei
- E. Cornalia, Civico museo di storia naturale
- L. Vitali, Beneficenza e Previdenza
- F. Sebregondi, Il municipio in strada
- Edwart, La musica in Milano
- F. Filippi, Il teatro della Scala
- D. Papa, Giornali e giornalisti

VOLUME SECONDO

- C. Correnti, Prefazione (Lettera a Vallardi del 22 agosto 1881)
- R. Bonfadini, Una passeggiata storica
- G. De Castro, Dialetto e letteratura popolare
- G. Sacchi, La vita intima
- V. Bignami, Club-Società-Ritrovi
- F. Fontana, La vita di strada
- R. Barbiera, Milano in campagna
- P. Manfredi, La Milano legale
- P. Petrocchi, La letteratura a Milano
- F. Filippi, Teatro drammatico
- F. Salveraglio, Archivi e biblioteche
- I. Ghiron, Istituti scientifici ed Accademie
- B. Prina, Istruzione
- P. Ravasio, Scuole popolari
- F. Morandi, Tipi di donne illustri
- C. Baravalle, Note funebri

VOLUME TERZO

- L. Luzzatti, Introduzione
- A. Villa-Pernice, Milano commerciale
- G. Colombo, Milano industriale
- G. Scotti, Cassa di risparmio
- F. Mangili, Istituti di credito

- C. Lucini, Società di assicurazione
Cantalupi, Le vie di comunicazione
A. Galanti, Milano agricola
G. Sangiorgio, La società d'esplorazione commerciale in Africa
E. Torelli Violler, Movimento librario
L. Luzzati, Presagi sulla futura grandezza economica di Milano
C. Correnti, Conclusione

VOLUME QUARTO

Studi statistici sul movimento economico-sociale della Città di Milano, raccolti nel Municipio. Prefazione di Stefano Labus. (del 14 settembre 1881)³¹.

Indice del quarto volume:

C. Zambelli, Milano

PARTE PRIMA

Stato e movimento della popolazione nell'ottennio 1872-79

PARTE SECONDA

La vita cittadina nell'industria e nel commercio, nelle professioni liberali e nelle istituzioni.

I. Industria e commercio.

II. Professioni liberali.

III. Istituzioni.

PARTE TERZA

L'industria, il commercio, le arti liberali e le istituzioni, classificate, raggruppate e considerate dal loro obbiettivo.

I. Vitto.

II. Vestito.

III. Alloggio.

IV. Ammobiliamento.

V. Locomozione.

VI. Igiene-Sanità.

VII. Sicurezza personale e reale.

VIII. Circolazione e credito.

IX. Comunicazione e diffusione delle idee.

31. Stefano Labus era assessore e presidente delegato della giunta comunale di statistica.

- X. Istruzione.
 - XI. Religione.
 - XII. Previdenza.
 - XIII. Beneficenza.
 - XIV. Divertimenti.
 - XV. Progresso delle lettere, scienze ed arti.
- PARTE QUARTA
- Il Municipio
 - Conclusione

Se *Milano e i suoi dintorni* e *Milano 1881* puntavano soprattutto sulle grandi firme, anche *Mediolanum*, che pure privilegia lo specialismo e la documentazione, non rifugge dai nomi illustri. Il più autorevole è certamente Cesare Correnti, la cui prefazione, annunciata fin dal primo volume, diventa una mera lettera interlocutoria nel secondo volume, salvo poi ampliarsi in una prospettiva ormai riepilogativa nella *Conclusione* del terzo (AA.Vv. 1881b: III, 379–409).

Si tratta di un lungo e spesso macchinoso scritto, che si conclude rilanciando nuovamente la *liaison* tra Risorgimento e grandezza di Milano. Il reduce delle battaglie patrie può a buon titolo trasferire la consegna agli autori di *Mediolanum*: «Noi si è riuscito di farvi liberi. A farvi grandi pensateci voi» (AA.Vv. 1881b: III, 409). Un passaggio di testimone nell'ideale staffetta della nuova Italia, che assume un significato particolare per l'autorevolezza del personaggio che effettua la simbolica investitura.

Notissimo fra gli altri collaboratori illustri di *Mediolanum* era anche Camillo Boito, celebre architetto, non meno che scrittore apprezzato, che di lì a due anni darà alle stampe *Senso* (Boito 1883), ma che già ha all'attivo le *Storielle vane* (Boito 1876). Valorizzando più l'architetto che il letterato, Boito viene incaricato dai curatori della miscel-

lamea di scrivere un corposo saggio sul Duomo (AA.Vv. 1881b: I, 170–210).

Al secondo volume viene chiamato a collaborare anche il pittore cremonese Vespasiano Bignami, fondatore nel 1873 della *Famiglia artistica*. Bignami, che era celebre per una delle più gustose satire del reduce del Risorgimento, *L'esule* del 1875 (Brevini (a cura di) 1999, II), dedica uno scritto all'associazionismo milanese: *Club-Società-Ritrovi* (AA.Vv. 1881b: II, 97–129). Sempre nello stesso volume incontriamo un testo di Ferdinando Fontana (1900), primo antologista dopo Cherubini della letteratura dialettale milanese, dedicato alla *Vita di strada*. Ed è interessante constatare come la rappresentazione, che i palombari sociali volgeranno in direzione del documento sociale, sia svolta qui in termini di pittoresco popolare.

Se verso il centro di Milano la folla ci guadagna in numero; se la città ci guadagna in eleganza e imponenza d'aspetto; entrambe ci perdono poi dal lato del tipo. Il tipo milanese genuino lo conservano, invece i rioni meno eleganti e meno visitati da elementi eterogenei. Due di questi rioni sono celebri per le loro macchiette: quello di P. Ticinese e quello di P. Garibaldi: gli altri rioni si avvicinano allo stampo caratteristico, che quei due conservano, a seconda della loro vicinanza. Porta Ticinese e Porta Garibaldi differiscono parecchio fra loro per indole d'abitanti, per costumi e persino per gergo. (AA.Vv. 1881b: II, 143–44)

Infine va segnalato il contributo di Torelli Violler, brillante direttore del neonato “Corriere della Sera”, in cui viene proposta una rassegna dedicata al *Movimento librario* (AA.Vv. 1881b: III, 341–61). A tale proposito va notato che trasversale a *Milano 1881* e a *Mediolanum* è l'attenzione prestata alla stampa e all'editoria. Nel primo volume di

Mediolanum troviamo una rassegna dedicata a *Giornali e giornalisti* di Dario Papa (AA.Vv. 1881b: I, 480-93):

A Milano, secondo la statistica del 1880, pubblicata nell'Album-Strenna dell'Associazione della Stampa, esistono o, meglio, esistevano fino a poco tempo fa, 216 giornali. Torino ne ha 155, Roma 147, Napoli 114, Firenze 101. Sicchè, supposto sia vero che i giornali rappresentano, col loro numero, il grado di progresso di un paese, Milano merita davvero il titolo di capitale morale d'Italia. (AA.Vv. 1881b: I, 480)

Nel terzo volume incontriamo il già citato contributo di Torelli Violler: «Nella tipografia e nell'industria libraria, come in molte altre industrie, Milano occupa in Italia un posto di prim'ordine» (AA.Vv. 1881b: III, 341). Il famoso giornalista conclude:

Confido però che dalla mia breve esposizione sieno riusciti a cavare questo consolante pensiero: che questa industria va crescendo e si va fortificando, favorita dalla coltura crescente e dal progresso generale del paese (AA.Vv. 1881b: III, 361).

E non possiamo dimenticare che nella stessa raccolta Roberto Sacchetti scrive un lungo saggio sulla *Vita letteraria* a Milano (AA.Vv. 1881a: 429-55), mentre a sua volta Torelli Violler in *Milano 1881* firma un altro contributo, intitolato *La stampa e la politica* (AA.Vv. 1881a: 459-76), nel quale tratteggia con molta chiarezza la nuova realtà dell'*opinione pubblica*, espressione di una società civile che non ha eguali nell'Italia contemporanea.

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! (AA.Vv. 1881a: 472).

2.3.6. *Milano e i suoi dintorni*

Lo stesso spirito paternalisticamente rassicurante di *Milano 1881* e di *Mediolanum*, il costruttivo ottimismo, l'impegno a fare, in un controllato equilibrio di spinte e di contropunte, caratterizza la raccolta *Milano e i suoi dintorni*, promossa dai collaboratori della rivista «La Vita Nuova». L'intento del libro, impreziosito dalle illustrazioni di Tranquillo Cremona e Luigi Conconi e dai capilettera di Luca Beltrami, è presentare Milano ai «forastieri che l'avrebbero visitata durante l'esposizione».

Il libro nostro è allegro: v'è qualche sospiro, qualche rimpianto, ma non vi sono lacrime, né sconforti. La disperazione è frutto dell'impotenza. Il libro nostro è una guida, nel senso morale della parola. C'è la storia e il presagio, l'arte e la scienza, la ricchezza e la miseria, la virtù ed il vizio, il bello e il brutto, c'è infine 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 (AA.Vv. 1881c: 5).

A ispirare la raccolta è lo scrittore Emilio De Marchi, che vi trasfonde il proprio impegno a non eludere gli aspetti meno ottimistici della società, proponendo soluzioni che rientrano nel progetto del moderatismo paternalistico della borghesia illuminata milanese. Una peculiarità che colpisce subito dell'antologia è l'estrema varietà degli argomenti trattati, con capitoli che si differenziano ulteriormente in una serie di paragrafi, nell'intento si direbbe che neppure una sfaccettatura della vita milanese vada per-

duta. Diversamente da quanto avviene in *Mediolanum* e in *Milano 1881*, in *Milano e i suoi dintorni* non vengono presi in considerazione i diversi settori della vita economica e sociale milanese, ma, con un taglio che appartiene più alla letteratura che al giornalismo, sono evocati sulla pagina personaggi, bozzetti, figurine che animano la scena ambrosiana.

L'immagine di Milano con cui viene accolto il lettore nel primo saggio di Galateo intitolato *Milano visione*, tratteggia immediatamente il mito che la città rappresentò all'epoca per le giovani generazioni intellettuali.

In mezzo ad una pianura sterminata dai lembi dorati, un aereo pinnacolo bianco – qualchecosa di sollevato da terra, di rumoroso, di lucente – un'altezza da ogni lontana parte si vede, si anela, un faro infine costante, 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 (AA.Vv. 1881c: 7).

Dopo poche pagine in un contributo dal titolo *Milano antica e Milano nuova*, fa la sua comparsa una dichiarazione importante in quanto sottolinea alcuni aspetti fondamentali della nuova Milano. Rilevato l'impetuoso dinamismo che sta modificando il volto della città, si evidenzia come la bellezza appartenga al nuovo e non al vecchio, mentre l'antico non è nulla più che augusto. Ecco dunque che l'idea di progresso coincide con quella di utilità.

Insomma, Milano è in via di trasformazione; ciò che è antico è antico, 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'improvviso una Galleria maestosa, delle stazioni ferroviarie e delle guidovie, mentre le grandiose esposizioni universali industriali hanno soppiantate le esposizioni periodiche delle quarant'ore (AA.Vv. 1881c: 28).

Questo brano è importante in quanto mostra operante nei collaboratori di questi testi la coscienza della discontinuità introdotta dal moderno. Mentre l'antico è collocato definitivamente in una sua venerabile e irrelata lontananza, il moderno segna una netta frattura temporale. Il valore sta nel presente, il passato appare solo vecchio, cioè brutto, obsoleto, anacronistico, superato. La modernità ha introdotto nello svolgersi della tradizione una cesura senza precedenti.

I due autori che ricorrono più frequentemente nella raccolta sono quelli di Emilio De Marchi e di Ludovico Corio. Se il primo, come abbiamo visto, è l'ispiratore della miscellanea, la presenza del secondo, uno dei palombari sociali, obbedisce all'impegno di mostrare anche quegli aspetti che alludono alle contraddizioni sociali.

I contributi di De Marchi si sviluppano lungo due assi: città-campagna e presente-passato. E così troviamo pagine sul Duomo (*El noster Domm*, AA.Vv. 1881c: 55), sulla casa di Manzoni (*La casa di Alessandro Manzoni*, Ivi: 143) e sulla Galleria (*La Galleria Vittorio Emanuele*, Ivi: 243, tema già al centro dell'intervento di Capuana in *Milano 1881*), alternate a due ampi capitoli, che si intitolano *I dintorni di Milano* (Ivi: 267) e *La Brianza* (Ivi: 277). La dialettica passato-presente, che si ritrova in questi ultimi testi, come già in quello sul Duomo, diviene centrale in *L'Omnibus* (Ivi: 130). Qui domina la nostalgia per la Milano di un tempo travolta dal progresso troppo rapido, che si porta via una città cordiale e piena di bonomia. Per usare le categorie

di Ferdinand Tönnies³², se il tram è il luogo della *Gesellschaft* («società»), cioè della folla, della società anonima ed estranea, l'omnibus era invece lo spazio della *Gemeinschaft* («comunità»), cioè della comunità che, in quel mezzo di trasporto più angusto, lento e promiscuo, viveva il proprio senso di appartenenza. Siamo vicino alle dinamiche tratteggiate poi in *Milanin Milanon*.

L'Omnibus è democratico: riunisce e assorella le diverse classi sociali, mentre il tram, nel suo pigia pigia, nella sua fretta mi ha qualche cosa di torbido, di americano che non mi piace. In Omnibus si è come in famiglia e per poco che la strada sia lunga si stringono delle amicizie, si mangiano delle castagne, ed è un peccato, un vero peccato che abbia a scomparire anche lui (AA.VV. 1881c: 229).

Per cogliere lo spirito di questa antologia può essere utile confrontare le pagine sui dintorni di Milano scritte da De Marchi con quelle che allo stesso argomento dedica Verga in *Milano 1881*. L'estraneità e la svalutazione dell'inevitabilmente poco simpatetico scrittore siciliano lasciano il posto nel romanziere milanese a un atteggiamento più emozionante e partecipe, che accorda ai dintorni stessi una propria autonomia rispetto alla città. Come si vedrà analizzando *Demetrio Pianelli*, sarà proprio la campagna, in cui affondano le loro radici biografiche molti milanesi, a prestare il suo concreto e solido soccorso ai personaggi

32. Il pensatore tedesco ha enunciato una delle opposizioni fondamentali per la moderna analisi della società. Egli distingue tra le forme di aggregazione comunitaria, che predominano nelle età pre-industriali e sono caratterizzate da un'adesione spontanea fondata su ragioni di tipo emotivo e sentimentale, e le forme di aggregazione sociale, tipiche della moderna società industriale contrassegnate dal dominio della razionalità e dello scambio (Tönnies 1963).

travolti dal vortice urbano: si pensi al ruolo che un «arioso», un *outsider*, come Paolino delle caschine svolge nella salvezza della Bella Pigotta.

Tutta la raccolta è segnata da una viva attenzione al mondo della subalternità sociale: portinai (AA.Vv. 1881C: 83), lavandaie (Ivi: 90), «madamine» (Ivi: 93, tema trattato anche da Neera in *Milano 1881*), fino a giungere all'emarginazione e alla devianza, che risultano il campo d'indagine privilegiato di Ludovico Corio. Il futuro esploratore degli «abissi plebei» si avventura in una prima incursione nel mondo equivo dei *lôch*, con il loro affilato gergo (Ivi: 106), dei saltimbanchi (Ivi: 116), dei «dritti» (Ivi: 118), senza scordarsi di facchini (Ivi: 223) e di fattorini di piazza (Ivi: 225). Corio firma anche due contributi dedicati rispettivamente al *Ricovero di Mendicità* (Ivi: 229) e *Ai Riformatorii* (Ivi: 232), dove affiorano i problemi dell'ingiustizia sociale e della protesta popolare che riempivano le cronache dell'epoca. Per un verso Corio ci fornisce un'immagine rassicurante della solidarietà ambrosiana:

Milano, la generosa dispensiera di tante beneficenze, dovette un giorno notare che le sue strade brulicavano di mendichi; era una cosa questa, che non le tornava punto ad onore, epperò ha pensato al rimedio (AA.Vv. 1881C: 229).

Tuttavia nel contributo successivo, trattando di un'istituzione coercitiva come il riformatorio, la fiducia crolla di fronte agli effettivi risultati ottenuti dal recupero:

Oggi esiste anche una società di Patronato che presta assistenza e sussidio agli adulti liberati dal carcere purché diano speranza di emendarsi.

Quanto bene non ha fatto questa società nel breve periodo della sua esistenza!

E il mezzo di redenzione usato da tutte queste istituzioni?
 Uno solo: il lavoro. – Riesce? Raramente (AA.Vv. 1881c: 232).

In questa fase del suo lavoro Corio si limita a raccontare l'altra faccia di Milano, mostrandosi però più attento agli aspetti pittoreschi che ai conflitti sociali. Anche quando compare qualche accenno di critica, si mantiene nell'ambito di un'innocua critica moralistica, come accade in quel «Bollettino dell'osservatorio sociale» che è *Milano di giorno e Milano di notte*: «Ore 10. – I negozianti calano alla piazza, gli agenti di cambio e i banchieri alla borsa. La buona fede va a nascondersi e non ha torto» (AA.Vv. 1881c: 135).

Milano e i suoi dintorni si chiude con una *Palinodia* di Cesare Correnti, il celebre uomo politico cittadino, che, come già osservato, pubblicherà le sue conclusioni anche alla fine del III volume di *Mediolanum*. Il ripetersi della stessa firma in una posizione importante come il finale di due opere diverse, se da un lato conferma lo scambio di collaboratori cui si è accennato, dall'altro si spiega con l'autorevolezza di Correnti, che, insieme a Cattaneo e Cantù, era indicato come una della tre C milanesi. Combattente delle Cinque Giornate, fuoriuscito, letterato e studioso, Correnti fu anche ministro dell'Istruzione, ma soprattutto all'epoca era certamente il più famoso esponente di governo espresso dalla città di Milano.

Il titolo *Palinodia* con cui viene presentata la sua testimonianza intende sottolineare la criticità delle obiezioni sollevate sui testi della raccolta di Ottino. Sostanzialmente Correnti rimprovera gli autori dell'antologia di avere continuato a muoversi all'interno delle mitologie letterarie milanesi di matrice scapigliata.

Ora torniamo a Milano. Voi l'avete guardato, studiato, foto-

grafato di giorno e di notte, nelle piazze e nei teatri, nei clubs e nelle scuole, in gonnelle e in manica di camicia, ma, lasciatemela dire, non l'avete indovinato che in visione attraverso la Scapigliatura letteraria e le profetiche ebrezze dell'arte. Gli eroi della soffitta e i martiri dell'assenzio è ciò ch'ha di più fantastico e di più vero nel vostro libro (AA.Vv. 1881c: 309).

Ai redattori della «Vita Nuova» Correnti obietta che, troppo nutriti di letteratura, avrebbero perso di vista la realtà, che, meno affascinante dell'arte, può rivelarsi tuttavia ben più feconda di prospettive per il futuro del paese. Il pragmatismo della classe dirigente lombarda non potrebbe essere meglio sintetizzato. E un primo elemento importante di quella realtà aperta al domani sarebbe proprio l'esposizione del 1881.

Gran bella cosa l'arte! Ma più bella la natura. E la natura dell'uomo è tradurre in fatto le profezie del pensiero.

La poesia reale, figliuoli, il serio poema, come diceva Vico, ecco la vita nuova; ecco la nuova Milano. Il primo passo v'è riuscito. La mostra nazionale è un buon preludio. Ora si ha a raccogliere tutti questi fiori, si ha a pensare come maturarli in frutti (AA.Vv. 1881c: 309).

Correnti invita i collaboratori dell'antologia a volgere in positivo la loro scontentezza verso l'odierna Milano. E lo fa appellandosi alle istanze satiriche e critiche, che, dal Parini al Porta, formano il tratto più caratteristico della tradizione milanese.

Criticare, punzecchiare, e soprattutto tormentatevi, fragellatevi coi rimorsi e cogli esami di coscienza. E non mancate di ripetere ogni mattina l'epigrafe che potete leggere sul tempio fatidico della Passione: Amori et dolori sacrum. Questa avrebbe ad essere la vita nuova: dolore sdegnoso e amore operoso (AA.Vv. 1881c: 310).

Nelle tre opere del 1881 si fissano insieme i fondamenti ideologici del mito della capitale morale e della borghesia imprenditoriale e finanziaria del Nord. Ma esse svolgono anche un ruolo diverso, appena adombrato da Cesare Correnti nei suoi interventi. Sappiamo come all'indomani dell'Unità le città d'Italia, fino ad allora capitali degli stati disgregati dal processo risorgimentale, vissero una grave crisi di identità, divenendo province del nuovo Regno. Tale crisi è testimoniata dall'insorgere di spinte reazionarie e nostalgiche, ben riconoscibili nella produzione dialettale del secondo Ottocento e nel riemergere delle coloriture linguistiche regionali anche nella narrativa italiana (Brevini (a cura di) 1999: II, 2859-92).

All'interno del recente assetto unitario tutti i rapporti dovevano venire ridefiniti, dando luogo a nuove gerarchie su una scala ora nazionale. Il mito della capitale morale assume in questa prospettiva una nuova valenza, in quanto segna il tentativo da parte di Milano e della sua intraprendente borghesia di stabilire un nuovo primato. A fronte della proclamazione di Roma capitale, il maggiore centro italiano provvede immediatamente a ritagliarsi un ruolo alternativo, affidandosi alle potenzialità e alle risorse che lo caratterizzano. Di là dalla prevedibile retorica patria, l'epigrafe di *Mediolanum*, in cui il capoluogo lombardo rinnova il proprio invito alle «città sorelle», contiene un messaggio inequivocabile: Milano si candida come la capofila dello sviluppo economico e finanziario della nuova Italia.

2.4. La Milano in ombra dei palombari sociali: l'anti-modello tra convenzione e documento

2.4.1. *Le classi subalterne a Milano*

Quando tra il 1876 e il 1877 Ludovico Corio (1885) pubblica sulla «Vita Nuova» le ventuno puntate della sua inchiesta sulla plebe di Milano, ancora poco si conosce del mondo della subalternità ambrosiana³³. Tra il 1815 e il 1848, nonostante il clima tutt'altro che favorevole della Restaurazione, Milano aveva vissuto un'età di lenta crescita, che aveva però lasciato irrisolti antichi problemi sociali. La città vedeva rapidamente modificarsi il suo volto di centro urbano di antico regime. Con l'affermarsi della nuova vita industriale, commerciale e finanziaria, di cui Milano sarà la punta più avanzata, le contraddizioni sociali esplosero, appena mitigate dalle numerose iniziative di assistenza pubblica e privata, che ponevano la città all'avanguardia anche in questo settore.

La questione sociale sta crescendo a vista d'occhio negli anni in cui, percorsa da un dinamismo economico senza precedenti, la città sta diventando sempre più un polo d'attrazione per le masse provenienti dal contado. Proprio il 28 maggio 1876 «La Plebe»³⁴ pubblica una corrispondenza

33. I due precedenti più importanti dell'inchiesta di Corio erano stati Bazzoni 1868 e Trezzi 1875. Allo stesso anno dell'inchiesta di Corio risale Locatelli 1876. Sulla società lombarda postunitaria cfr. Della Peruta 1975. Su Milano popolare si veda in particolare Dean e Grottanelli 1978. Utile anche Hunecke 1976.

34. Questa testata venne fondata a Lodi nel 1867 da Enrico Bignami, che, distaccandosi da Mazzini all'indomani della Comune di Parigi, si schierò per il socialismo e la rivoluzione. Dal 1875 il giornale si trasferì a Milano, contribuendo a organizzare la Federazione dell'alta Italia dell'Internazionale, che contrastò il socialismo anarchico (Punzo 2003:142-43).

in cui leggiamo:

Il povero è in condizioni tale che non si può entusiasmare per le teorie scientifiche, né per gli audaci voli del genio del progresso, ma vuole pane e lavoro, non nell'avvenire, che sta al di là d'un torrente da scavalcare, *al domani, al domani*. (Catalano 1962: 193)

Le stesse classi dirigenti nutrivano crescenti apprensioni per le disagiate condizioni economiche dei lavoratori, che erano andate aggravandosi, al punto da far temere un «probabile cataclisma economico-sociale». La stampa dipingeva a tinte fosche le sofferenze del mondo subalterno, influenzata anche dalla nuova sensibilità verista che si andava diffondendo. «Milano, gran mondezzaio della Lombardia» è la definizione usata da Corio stesso nel capitolo di *Milano in ombra* intitolato *Fisionomia della plebe di Milano*. Per la prima volta si assiste a un nuovo interesse verso il mondo dei miserabili e di ciò, grazie soprattutto alla cassa di risonanza della stampa, l'opinione pubblica acquisisce una viva consapevolezza. È così che anche nel capoluogo lombardo si afferma un fortunato filone giornalistico-letterario, impegnato nel rappresentare la «canaglia», la «povera gent», il mondo degli «scamicciati», il «ventre» o gli «abissi» della città.

C'è difatti una Milano povera e delusa che tutto un gruppo di scrittori, tra il 1870 e il 1880, si propone di rivelare e disegnare nella sua più segreta abiezione: è la Milano dei bassifondi e delle catapecchie che diviene ormai oggetto d'inchiesta e di denuncia, sfondo prediletto di discussioni, di polemiche e di proposte, tema inesauribile di indagini e di statistiche, di sdegnose requisitorie e di accorate proteste (Mariani 1971)

La sensibilità verso i sottosuoli era maturata nella tra-

dizione scapigliata e nel suo spirito anticonformistico e protestatario. Né si può scordare l'eco dei clamorosi fatti della Comune di Parigi, unitamente all'emergere delle prime lotte sociali, che proprio a Milano sarebbero state più accese che altrove. E per la città non si può dimenticare la cultura degli anni risorgimentali, in cui la passione civile si sposava a un generoso umanitarismo³⁵. All'esperienza scapigliata dobbiamo tuttavia affiancare le prime lotte socialiste, che influenzarono autori dalla formazione e dalle caratteristiche assai diverse, quali Corio, Giarelli, Tronconi, Cameroni, fino a Valera.

Verso la metà del XIX secolo la letteratura mostra un crescente interesse verso il mondo della subalternità: si pensi, per citare solo alcuni nomi, a Restif de la Bretonne, a Baudelaire, a Hugo e a Sue, fino a giungere, ormai in un'epoca caratterizzata da dinamiche del tutto diverse, a Céline³⁶. La rivelazione di cosa si nasconda nell'ombra delle metropoli sembra rinnovare la scoperta di un inatteso esotismo, replicando su scala locale quella scoperta dell'altro che nel XVIII secolo era stato riconosciuto nella distanza geografica. Ha scritto Franco Brevini:

Nel corso dell'Ottocento, intanto, la mitologia del barbaro e del selvaggio, destinata a esercitare la sua suggestione sugli

35. Puntuali in tal senso le osservazioni di Cantarella 1982. Il saggio contiene la più equilibrata caratterizzazione della cultura del Corio.

36. Brevini cita la pagina di apertura dei *Misteri di Parigi* del 1842: «I barbari che intendiamo sono proprio in mezzo a noi; possiamo trovarci gomito a gomito con loro, avventurandoci nei covi in cui vivono, in cui si raccolgono per concertare il delitto, la rapina, per spartire infine il bottino dei loro misfatti. Questi uomini hanno costumi propri, donne proprie, una lingua propria, una lingua misteriosa, piena di immagini funeste, di metafore gocciolanti sangue. Come i selvaggi, infine, questa gente suole chiamarsi con soprannomi mutuati dalla propria energia, dalla propria crudeltà, da certe doti o da certe deformità fisiche». Brevini (2013: 252).

intellettuali in partenza verso i Tropici alla ricerca di una nuova «verginità», si era ripresentata un po' inaspettatamente, ma non più lungo l'asse orizzontale della distanza geografica, bensì lungo quello verticale della stratificazione sociale. Barbare si erano infatti rivelate le plebi che fermentavano nei ventri delle grandi città, dando vita a una serie di riti e di costumi che disegnano un'inusitata antropologia urbana dei *misérables*, della vita popolare come degradazione e come tragedia senza riscatto (Brevini 2013: 253).

Il rapporto fra «selvaggi» e «miserabili» viene riconosciuto dallo stesso Corio in apertura del suo lavoro:

Le relazioni intorno ai Papuas della nuova Guinea dateci da Odoardo Beccari, destarono meraviglia ed interesse vivissimo in chi ebbe la fortuna di leggerle; eppure con quegli ottimi Papuas abbiamo sì scarsi rapporti, che se non fosse pel Beccari, quasi non ci daremmo per intesi della loro esistenza. E quanta curiosità non attrassero i due Akka che dal Miani furono destinati a rappresentanti dei loro simili presso gl'Italiani? E infine per pochi mesi gli eroi della curiosità pubblica non sono stati forse gli Esquimesi visitati da Giulio Payer e da Carlo Weiprecht? E questi non furono forse eclissati dal prof Nordenskjold e dal tenente Bove?

[...]

Riguardo ad ignoranza e ad abiettezza la feccia plebea di qualsiasi grande città può dare dei punti ai Papuas, agli Akka ed agli Esquimesi. E la marmaglia pullula e brulica in ogni grande città, eppure gli onesti cittadini non la curano, perchè non la vedono quasi mai, e appena ne ricordano talvolta con disprezzo il nome (Corio 1885: 5).

Il riferimento ai ventri delle grandi città è avanzato da Corio con accenni molto puntuali a Londra e a Parigi:

Alcuni però s'accontentano di cercare e di conoscere cose assai più vicine e più ovvie, e però leggono con soddisfatta attenzione le Escursioni nei quartieri poveri di Londra; di L.

Simonin, *Les Ordures de Paris* di Flévy d'Urville; *Paris* di Maxime du Camp; *Les classes dangereuses de la population dans les grandes villes* di Frégier; *Les populations dangereuses et les misères sociales* di Paul Cère; *Le sublime* di Denis Poulot; *Intemperance et misère* di J. Le Fort; *La Société et les moeurs allemands* dal Tissot; *La misère* di J. Siegfried (Corio 1885: 4-5).

Lo sguardo antropologico testimonia l'attitudine del «palombaro» sociale, che si addentra in un mondo non meno misterioso di quello dei Tropici e con un distacco culturale non molto diverso. Agli occhi del borghese la vita popolare appare caratterizzata da un'incolmabile, quanto ripugnante diversità.

Fino dall'epigrafe posta in apertura ad *Abissi plebei* (Corio 1885: 4), emerge la caratterizzazione distaccata e non certo positiva del mondo subalterno:

«... proverbio trito... chi fonda in sul
popolo fonda in sul fango».
Machiavelli *Il Principe*. Cap. IX.

Diversamente da quanto farà Valera, Corio non manifesta alcun atteggiamento simpatetico verso il mondo sociale che conduce sulla pagina. Lo osserva con distacco, sottolineando anzi la propria repulsione, affidata a una serie di indicatori lessicali, che segnalo mediante il corsivo:

Per ben due anni m'ero *infognato* dove poteva meglio vederla, osservarla, senza destare alcun sospetto, che mi togliesse il modo di studiarla nella sua piena libertà. Diciamolo tosto: la plebe è sospettosissima di quanti vestono abiti di panno. Forse non ha tutti i torti.

Ma lasciamola lì.

Avevo visitate bettole, stamberghe, scuole di ballo, locande; e tutti i vizii e tutti i peccati veniali e mortali m'erano passati

innanzi in tutta la loro *sfacciata bruttezza*. È dovere però confessare che ho vedute ancora miserie tormentose, dolori quasi insopportabili, abnegazioni deplorabili, audacie formidabili, sdegni spaventosi, rassegnazioni ammirande.

Perle nel fango.

La plebe è corrotta. Sicuramente: essa riflette la corruzione delle classi così dette elevate, come nell'immobile specchio di un'acqua stagnante si riflettono gli alberi che intorno ad essa stanno. I popoli, cito l'autorità di Petruccelli della Gattina, non hanno sentimenti bassi, se non quando si elevano alla borghesia. La plebe collettiva ha sempre sentimenti nobili, perché partono dal cuore, perché sono istinto. La plebe, si potrebbe dire mercantilmente, è corrotta per conto terzi. E allora che volete pretendere dalla plebe? Avete ragione di chiamarla la *pellagra sociale* (corsivo dell'autore, Corio 1885: 4).

Nonostante l'avversione, Corio non risparmia le critiche alla cieca classe dirigente affarista e bottegaia, che di fronte alla questione sociale assume atteggiamenti unicamente repressivi, senza agire per risolvere i problemi alla sua origine, promuovendo e riscattando la subalternità.

In Italia si spende poco per le scuole, ma non si bada a buttare il denaro quando si tratta di costruire un carcere cellulare... modello; ovvero a stipendiare custodi, guardie carcerarie, agenti di pubblica sicurezza; infine per la pura verità si pensa poco a prevenire, ma in quella vece si pensa molto a reprimere. Eppure con un po' di carità si potrebbero disarmare tanti odii, ammansare tante ire, cancellare tanti rancori tra classe e classe di cittadini, risuscitare un poco di affetto, ravvivare de' buoni sentimenti nascosti giù de' precordii tra la zavorra. Ma chi se ne occupa? Se ne occupano i preti e i filantropi dottrinarii, Carità pretensiosa, arida, infecunda (Corio 1885: 4).

Fino dalla prima pagina, ripresentando la sua inchiesta quasi a un decennio di distanza, Corio rinnova l'allarme sociale per le condizioni del mondo subalterno, che non

accennerebbero a mutare: «le durezze della miseria per la povera plebe sono oggi ancora quello ch'erano allora» dichiara con un'inattesa punta di compassione, che contrasta con l'estraneità precedente. Il giornalista milanese mette in guardia la classe dirigente dal rischio di sottovalutare il potenziale distruttivo costituito dalla plebe, ricordando le illuminate parole del più celebre fra gli scrittori che avevano gettato il loro scandaglio nei sottosuoli urbani: Victor Hugo. «Messieurs, songez-y, c'est l'anarchie qui ouvre les abimes, mais c'est la misère qui les creuse» (Corio 1885: 4)³⁷. Chiaro, quanto disatteso il compito additato agli amministratori della città: «Sarebbe cosa degna d'una savia amministrazione preparare fin d'ora i mezzi idonei a prevenire questa possibilità pericolosa» (Corio 1885: 23). Purtroppo troppo spesso la capacità di intervento dell'autorità si rivelerà fallimentare:

L'amministrazione deve tollerare ciò che essa non può impedire; ecco perchè essa tollera, pur sempre vigilandole, queste sentine nelle grandi città; ma una simile tolleranza esclude forse la facoltà di far costrurre delle case destinate specialmente ad alloggiare sia i cenciaioli, sia quelle altre parti della popolazione che vegetano negli ultimi gradi della società? Io non sono di questo avviso (Corio 1885: 25).

Anche quando passa a descrivere la plebe di Milano con il colorito impressionismo del giornalista di costume, Corio richiama l'opinione pubblica alle dimensioni tutt'altro che trascurabili del fenomeno.

Questi dati statistici che desumiamo dagli Atti del Censimento 1871 pubblicati dal nostro Municipio c'indurrebbero nell'o-

37. «Signori, state attenti, è l'anarchia che apre gli abissi, ma è la miseria che li scava».

pinione che in Milano la miseria è una piccola magagna da non dar pensiero, ma pure tutti gli stabilimenti di pubblica e privata beneficenza rigurgitano d'infelici, costretti con o senza loro colpa a giovare di queste istituzioni caritatevoli chiamate dai filantropici retorici colla pomposa denominazione di «patrimonio del povero» (Corio 1885: 8).

L'atto d'accusa contro la classe dirigente nazionale si rinnova poche pagine dopo, quando Corio accusa le altre classi di un uso strumentale della plebe e di una sostanziale mancanza di conoscenza dei suoi problemi.

Ma comunque ciò sia avvenuto ed avvenga, è certo che la plebe non partecipa alla politica, che durante gl'interregni e la sua esistenza pubblica dura dalla caduta d'un governo alla proclamazione d'un altro. Ed in quel frattempo e nobiltà, e borghesia e popolo comprendono il loro torto nell'aver dimenticata questa massa abbastanza ingente, cui in quel punto temono soverchiamente, perchè non conoscono e perciò ne esagerano la tristizie e la potenza. Dissi che anche il popolo la teme, perchè nulla ha di comune con questa turba; alla quale non potendo applicare il nome storico di plebe, daremmo di preferenza quello di feccia, quantunque gli uomini delle classi superiori con carità fraterna abbiano trovato moltissimi altri nomi per indicarla, quali, per citare i più conosciuti: marmaglia, plebaglia, popolazzo, popolaglia, gentaglia, bordaglia, bruzzaglia, canaglia, e via dicendo (Corio 1885: 6)

Con un andamento caratteristico del suo argomentare, Corio si concentra sull'oggettività dei dati statistici, che spaziano dal numero delle osterie alla quantità di alcol consumata, ma subito dopo passa all'invettiva moralistica contro l'ipocrisia della società, tutta impegnata nell'isolare e condannare la devianza.

Imperocchè la Società, la Società civile, la Società progredita

e progressiva, la Società magnanima vi stampa in fronte il qualificativo di bastardo.

[...]

Non pochi di coloro che creano siffatti sventurati compongono la cosiddetta buona società e se conoscono gli allevatori dei loro bambini si recano da essi con istrani infingimenti per portar ai figli abbandonati qualche dolcime: ma la loro riputazione non dev'essere offuscata, ma la loro tranquillità domestica non dev'essere turbata...

[...]

Epperò voi, poveri bambini, soffrite, crescete incolpevolmente spregiati e quando la negligenza sociale e la snaturatezza dei vostri genitori vi hanno indirizzati e quasi dannati al male, allora soltanto la società vi teme, lo statista vi scerne fra la turba multiforme dei delinquenti (Corio 1885: 12).

Inequivocabile la diagnosi del «palombaro», che tuttavia ricade ancora una volta nel moralismo: «Ma non è qui il luogo di far degli sfoghi siano pure ragionevoli contro una Società generalmente corrotta e senza cuore» (Corio 1885: 12). Le ragioni sentimentali riaffiorano una pagina più avanti: «Chi ha appena un po' di cuore pensi quali sentimenti in quel punto dovevano germinare negli animi di quei disgraziati fanciulli» (Corio 1885: 13). In realtà Corio dichiara spesso la propria compassione verso la materia peraltro repulsiva che gli scorre davanti agli occhi, anche se manca in lui un reale moto del cuore, non si dice alla Valera, ma neppure alla De Marchi. Il giornalista milanese non possiede gli strumenti che gli garantiscano una comprensione autentica dei meccanismi all'origine della miseria. Non coglie i processi economici in corso nella realtà lombarda, gli sfuggono le dinamiche della produzione industriale. In compenso, trincerato dietro i giudizi di tipo morale, Corio appare al riparo dal populismo, che segna invece altri autori dell'epoca, *in primis* Valera.

Ripubblicando in volume la propria inchiesta del 1876, Corio non si stanca di sottolineare il peggioramento della situazione sociale («Il regno del lôcch oggi s'è ampliato, che il numero delle bettole è andato e va continuamente crescendo», Corio 1885: 15). Gli esempi addotti sono infiniti e all'origine di tutti sta la malattia morale che ha colpito la città: «Urge che venga rialzato il livello morale della città nostra, perchè si corre verso la depravazione in modo ignominioso» (Corio 1885: 16). Corio appare allineato alle posizioni di Cesare Correnti e all'appello al «partito dei galantuomini», chiamati a mobilitarsi per riformare la filantropia e le opere pie³⁸, in modo da offrire una risposta moderata alla dilagante questione sociale.

Grazie alle ricerche sul campo, condotte spesso al seguito delle ronde di polizia, Corio tratteggia una vivida pittura dei luoghi più derelitti della città. Il suo vasto, bituminoso affresco ruota intorno alla figura del lôcch, il malvivente, di cui Corio ricostruisce la storia e raffigura l'ambiente, giungendo fino a tratteggiarne il colorito gergo. La Milano che emerge da queste pagine rappresenta sostanzialmente una novità, anche se non erano mancate in precedenza isolate incursioni nei bassifondi (Bazzoni 1868 e Trezzi 1875). Ma con Corio questa indagine si fa più sistematica, restituendoci una città che contrasta clamorosamente con la metropoli che si appresta a cogliere con l'esposizione del 1881 gli allori del suo primato economico e civile. Corio dipinge questo mondo come una vera e propria patologia sociale, che richiede adeguate e tempestive contromisure da parte delle classi dirigenti. Accanto alla città ottimistica dell'apologia borghese, con Corio si fa avanti la Milano miserabile con i suoi ventri, un'edizione

38. Sull'argomento cfr. Locatelli 1878.

in sedicesimo della Parigi, che approderà all'*homme-bête* della zoliana «letteratura della putredine». Ripubblicando in volume la sua inchiesta, Corio può affiancarvi i rilievi compiuti a Parigi grazie a Correnti, allora commissario italiano all'esposizione nella capitale francese, che occupano la seconda parte di *Milano in ombra. Abissi plebei*. La pubblicazione del volume cade al culmine dell'impegno sociale di Corio, che in prima persona aveva appassionatamente seguito la creazione di quelli che sarebbero stati gli «Asili Sonzogno», dei ricoveri caritatevoli, incaricati di sottrarre gli operai ai ricatti di sensali senza scrupoli. Era la «beneficenza redentrice» che Corio aveva sempre auspicato, opposta alla filantropia dottrinarica, in primo luogo di matrice religiosa. Proprio sugli asili notturni si conclude il libro di Corio:

1 novembre 1884! D.F. Giorno fausto davvero per Milano. Sono stati inaugurati gli Asili notturni in via Pasquale Sottocorno fondati dalla ammirevole generosità di Edoardo Sonzogno.

[...]

Ecco l'ampio dormitorio, arioso, pulito, con quattro file di buoni letti di ferro, dove il povero può col riposo rifarsi le forze fisiche per sostenere la lotta morale della vita; ecco l'oasi, in cui può rifugiarsi il disgraziato, che vacilla sul sentiero della virtù purtroppo deserto di consolazioni, e, per impulso del rio bisogno, sta per traboccare nell'abisso della colpa; ecco tre notti di carità confortevole, che permettono il raccoglimento e la riflessione; ecco la salute, ecco la moralità, tutelate da un savio spirito di beneficenza redentrice; ecco infine il raggio della speranza nel buio della esistenza travagliata dalla miseria.

[...]

Accorrete, o poveri, che dormite nei sottoscala, negli androni delle case, sulle gradinate delle chiese, sulle panche di sasso o sotto gli alberi delle piazze, sulle cascine dei dintorni di Milano; accorrete, chè sono la vostra casa questi Asili, né qui vi turberà il sonno la paura di essere spogliati dei pochi

cenci, che costituiscono la vostra proprietà, o di essere arrestati. Questa casa è sacra al riposo, e l'ospite non trova in coloro, che l'avvicinano, se non amici e benefattori.

[...]

Chi non ha un posto alla mensa domestica o alla mensa di un amico, ha qui il suo posto. *Pace e benevolenza tra gli uomini!* È questo il savio motto ispiratore del banchetto dei poveri. Perdonate all'ingiustizia dei vostri simili; perdonate a chi è cagione delle vostre miserie; riconciliatevi con voi, se voi stessi foste per avventura la cagione della vostra infelicità; pensate ad emendarvi, e a beneficiare voi colla vostra operosità. Ma intanto gioite della carità dei buoni. Nella nostra Milano il povero non è più tormentato dall'isolamento; purchè il voglia ha una casa, e qui, presso il luogo, dove sorgeranno le case per gli operai, che coi loro risparmi hanno potuto diventare proprietari del nido dei loro familiari affetti, qui fu santo pensiero far sorgere i Ricoveri dei proletarii. L'esempio dell'operosità favorita dalla fortuna, invoglierà al lavoro coloro, a cui la fortuna ha voluto duramente mostrarsi matrigna.

Oh benedetti gli Asili notturni! (Corio 1885: 51-52).

In quello stesso 1885 vedeva la luce il romanzo *La cagnaglia felice* di Cletto Arrighi (1885). Il *lôcch* era ormai un personaggio di moda. Dal documento sociale la sua scarmigliata, torva figura scivolava ormai verso il più corrivo bozzettismo.

2.4.2. *Lo scapigliato Giarelli e il dissenso da Valera*

Il lettore dell'inchiesta *Scene contemporanee della Milano sotterra*, che Francesco Giarelli³⁹ pubblicò con lo pseudonimo *Psiche* nel 1878 sulla rivista milanese «La Farfalla», avverte subito l'*indignatio* scapigliata del repubblicano, ben deciso

39. Sull'autore piacentino si vedano almeno Sforza Fogliani 1961 e Marazzi 2008, oltre che Farinelli (a cura di) 1984.

tuttavia, nonostante qualche *pointe* radicale, a restare entro i confini del suo solido giudizio borghese. Lo scrittore, che partecipa della cultura giornalistica più avanzata della Milano del secondo Ottocento, dirigendo per alcuni anni la «Cronaca Rosa» e scrivendo su testate come «Il Pungolo», la «Rivista Minima», il «Gazzettino Rosa», la «Ragione», è più vicino a Corio che a Valera. Certo per Giarelli la malattia sociale scendeva dall'alto ed era uno dei frutti del nuovo, esasperato materialismo dilagante nella società postunitaria.

Ma assai più delle pagine di *Milano sotterra*, che, nella loro cronachistica modestia, non aggiungono molto al quadro tracciato sia da Corio, sia da Valera, il testo per noi più importante per cogliere le dinamiche interne al mondo dei palombari sociali è la prefazione che Giarelli scrive per *Milano sconosciuta* di Valera. Queste pagine ci permettono di cogliere la distanza che separa i due «palombari» e, più in generale, un sollecito riformismo di marca liberal-borghese dai toni apocalittici della prima pubblicistica socialista.

Giarelli riconosce la novità del libro di Valera, sia pure limitandola a livello locale:

Milano sconosciuta è dunque un'opera nuova. Nuova beninteso nei rapporti locali soltanto: non essendo essa, genericamente parlando, che uno studio dal vero, di cui tutte le letterature straniere da una quarantina d'anni a questa parte ci hanno offerti e ci offrono saggi su saggi, con una fecondità ed una monotonia straordinariamente noiose (Valera 1879: 10).

L'opera dell'amico è un'«autopsia appassionata, minuziosa, diligentissima sul corpus vile della classi proletarie milanesi» e fa onore a Valera avere richiamato l'attenzione «sulla profonda miseria del quinto stato l'attenzione, lo studio, la pietà dei legislatori dell'avvenire».

Pochi, forse nessuno, hanno lavorato con tanto entusiasmo di volontà e tanta profonda convinzione d'essere nel vero e di fare un po' di bene, come tu hai lavorato a questa tua *Milano sconosciuta* (Valera 1879: 16).

Ma sul libro di Valera Giarelli avanza due riserve. La prima è di ordine estetico, la seconda ideologica.

Milano sconosciuta appartiene ad un verismo, che ha il torto di respinger l'amplesso dell'arte, e che, perciò solo, io non posso amare; e che, mentre coi molteplici elementi da te raccolti avresti potuto farne un quadro di genere ad effetti mirabili, ti sei invece contentato di tirarne fuori a macchina tante fotografie (Valera 1879: 22).

Ancora più grave il dissenso politico. Diversamente dall'autore di *Milano sconosciuta*, Giarelli non crede che a essere sbagliata sia l'intera società:

Se non che, dal dividere io pure alcune fra le vostre convinzioni, all'accettare i mezzi terapeutici pei quali voi vi intendete di guarire la grande malata, ci corre un abisso. E questo abisso io non sono minimamente disposto a varcarlo.

Voi altri considerate l'autorità come una grande immoralità. Io invece — quand'essa è l'espressione vera della volontà del popolo — l'accetto, e le sono grato della protezione che mi accorda

Voi altri in fatto di patria, di famiglia, di matrimonio, di paternità avete delle idee, che io respingo nella mia qualità d'italiano, di cittadino, di marito e di padre.

Voi altri volete in tutto e per tutto vedere una sola, una esclusiva colpevole di ogni male che succede: la *società*. Io invece non accuso tutta intiera la società; ma soltanto quella parte malsana che sta su per aria, e che da secoli e secoli imprime il movimento falso a questo disgraziato carro sociale, che da un pochino in qua cigola maledettamente e minaccia ad ogni trenta passi di sfasciarsi (Valera 1879: 11-12).

Giarelli si dissocia da *Milano sconosciuta*, perché vi riconosce «l'applicazione più leale e più francamente assoluta di queste teorie socialiste ultra radicali» (Valera 1879: 12), anche se non si nasconde il rapporto che corre tra il delitto e un «ordinamento sociale errato».

Lo stratagemma di far precedere il libro da questa schermaglia ha l'indubbio effetto di animare e vivacizzare l'opera, mostrando al lettore quali sono i temi che si dibattono dietro le pagine che si appresta a leggere. Alla lettera prefazione di Giarelli, Valera risponde con una serie di considerazioni, attraverso cui rilancia le proprie posizioni.

Io condanno il fattore, tu l'agente di questo.

Soffermarsi all'atto, non volere andar più in là della scorza, è paura di trovarsi in faccia ad un terribile problema. È paura di trovarsi innanzi allo spaventevole dilemma: quale tra il giudicante ed il giudicato è il vero colpevole? (Valera 1879: 26).

2.4.3. *L'anarchico Valera*

Milano sconosciuta di Paolo Valera (1879) è stata definita da Enrico Ghidetti un «catalogo ragionato dei bassifondi milanesi nell'ultimo scorcio dell'Ottocento» (Ghidetti 1982: 165). Considerato il testo più famoso e significativo dei «palombari» milanesi, il reportage apparve a puntate sulla «Plebe» a partire dal 1878. Dal celebre foglio rivoluzionario fu poi riunito in volume l'anno successivo, accolto da un clamoroso successo di pubblico, che richiese tre edizioni in pochi giorni e sollevò una vera tempesta nel mondo politico.

La storia di quest'opera è particolarmente complessa. Nel corso del mezzo secolo successivo alla *princeps* del 1879 il libro venne più volte rimaneggiato dall'autore. Pur non rinunciando mai al suo tono concitato, Valera puntò pro-

gressivamente sulla documentazione delle piaghe sociali di Milano, attenuando via via il piglio più esteriormente ribellistico. In omaggio a Hugo, la terza edizione uscì a dispense con il titolo *I miserabili di Milano*. Si rivolgeva a un pubblico popolare, al quale venivano proposte anche pagine tratte dalla rivista «La Folla». L'ultima edizione apparve nel 1923 con il titolo *Milano sconosciuta. Rinnovata*. Si proponeva di denunciare l'aggravarsi della corruzione nel mondo borghese⁴⁰.

«Svelare, scuotere, far pensare devono essere i precipui scopi di uno scrittore che aneli a un nuovo orizzonte». (Valera 1879: 31). Valera fece propria questa linea di ricerca, riproponendo nel 1881, l'anno dell'esposizione, un nuovo libro: *Gli scamiciati*. Tutta l'opera dell'anarchico comasco è sorretta da una viva partecipazione politica non meno che emotiva, che distingue le sue pagine da quelle di Corio⁴¹ e di Giarelli. Ha osservato Dossi nelle *Note azzurre*:

Certo Valera scrisse una *Milano sconosciuta*, in cui descrisse il mondo de' ruffiani, delle meretrici, degli accattoni ecc. Ma

40. Emblematico il ritratto con cui si apre, *Una ruffiana celebre*. La «Zia» è colta sul letto di morte: «Nella stanza non c'era traccia del mestiere infame ch'ella aveva esercitato in una città di mezzo milione e più di abitanti animalizzati dalle passioni carnascialesche». Dopo avere manifestato tutto il proprio disgusto per l'abiezione morale del personaggio, Valera denuncia come essa fosse in realtà al servizio degli appetiti della Milano ufficiale: «Essa ha venduto vergini, semivergini, sedotte, maritate, malmaritate, donne che saccheggiano l'uomo fin nel sangue, donne che ubriacano senza dar tempo alla disubbriciatura, donne che portano dovunque il dolore, la ruina e la morte dei sensi.

La «zia» è stata l'amica, la compiacente, la ruffiana dei banchieri, degli speculatori, degli aggiotatori, dei senatori, dei deputati, degli uomini maturi e degli uomini ai margini della vita, di tutta la gente che impazzisce intorno le gonnelle prezzolate. [...] Io non ho voluto che documentare i vizi di una borghesia corrotta attraverso le sue megere» (Valera 1879 [1923]: 5-6).

41. I due autori sono accostati da A. Asor Rosa 1975: 994-95.

perché sconosciuta? Se c'è una Milano conosciuta è quella. Noi crediamo che da un mucchio di letame si possano cavare ancora delle essenze soavi. Il Valera però sarebbe nato a mutare in un letamajo un giardino (Dossi 1964: 578).

Nelle sue discese negli «abissi plebei» Valera era stato preceduto, come si è visto, sia da Ludovico Corio, sia da Francesco Giarelli, ma nei due autori non incontriamo pagine altrettanto concitate e battagliere, sorrette da un'ispirazione politica che gli faceva intendere la letteratura come strumento di denuncia nell'intento di «scloroformizzare» il lettore e di dare libero corso alla «verità storica». Ecco come si apre il libro:

Non scriviamo un romanzo *à sensation*.

Noi, anziché guidarvi nelle dorate sale donde emanano gli effluvi di mille grati odori, vi condurremo nei luoghi più orridi e spaventevoli: dalla cella di S. Antonio all'ergastolo di Porta Nuova; dalla stamberga alla cascina; dal *baccalin* all'androne di un ospedale; dalla locandaccia perduta alla *guardina*; dalla casina alla soffitta abitata dalla mercantessa di baci; dalla scuola di ballo al cimitero (Valera 1879: 3).

La dedica di *Milano sconosciuta* a Jean Valjean, il famoso «miserabile» di Victor Hugo, la dice lunga in proposito.

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'aura graveolente di miasmi micidiali, angiporti dove si è costretti a rimboccare i calzoni, tanto sono coperti di immondizie e di escrementi solidi e liquidi (Valera 1879: 37).

Nessuno aveva saputo contrapporre in modi altrettanto

perentori il mondo dell'ufficialità milanese e i suoi sottosuoli. Lettore appassionato di Zola e suo promotore in Italia, Valera è stato ricondotto da Giovanna Rosa al clima del «sociologismo positivista» (Rosa 1982: 48) diffuso a Milano negli anni Settanta dell'Ottocento.

Questi interessi, in cui un po' di sociologia positivista si mescola alle tensioni filantropiche e solidaristiche di un ambiente intellettuale sottoposto in quel momento ad una grave crisi politica e sociale, avevano del resto una loro precisa tradizione in ambiente scapigliato (Asor Rosa 1975: 995).

Pur attratto dalla prosa espressionista di Dossi, che gli suggerisce neoformazioni e fantasiosi quanto imprevedibili accostamenti linguistici, Valera punta però sulla comunicazione e sulla chiarezza, preferendo alla tessitura della pagina letteraria, l'immediatezza dell'inchiesta e del pamphlet giornalistico. Cresciuto al rigore dei *Rougon-Macquart*, indende la scrittura come uno strumento per intervenire nella battaglia politico culturale. Valera stesso parla di «inchiostro sedizioso». Il suo reportage non si sforza neppure di essere neutrale: per questo respinge le statistiche che Corio invece si preoccupa di allegare. «Si dice che il cronista è apolitico. Imbecilli». Smascherare, denunciare, testimoniare, provocare sono le molle che gli fanno impugnare ogni volta la penna. Valera è e si sente uno scrittore socialista, che per la sua battaglia ideologica si avvale degli strumenti resi disponibili dal nuovo mercato editoriale, sovvertendone però logiche e valori.

Paolo Valera scopriva nell'attività giornalistica una forma di intervento valida nella sua precarietà, una scrittura difficilmente convertibile in mitologia proprio perché legata al contingente, atta quindi a soddisfare le due componenti essenziali della sua

personalità, la volontà di lotta politica immediata e il bisogno di esprimersi attraverso la parola scritta (Milanini 1979: 286).

È a questo livello che egli supera la contraddizione, segnalata da Fortini per Zola, tra «gli intenti oggettivi e documentari del romanziere naturalista e la sua immaginazione gonfia deformante» (Fortini 1977a: 281). Valera altera, lavora di pedale, proprio per rendere più clamoroso e scandaloso il vero. Per Valera la scrittura è il luogo del conflitto, il primo dei terreni di scontro. La sua prosa netta, tagliente, pur addensandosi in repentini grumi espressionistici, ha la funzione di catturare l'attenzione del lettore distratto, piuttosto che di ottenere gli effetti cari agli scrittori «gaddiani» amati da Contini⁴². Lo ribadisce anche Giovanna Rosa:

Lo «sperimentalismo» di Valera non diventa mai l'espressione di una tensione acre volta allo straniamento critico nei confronti della realtà e della scrittura, ma piuttosto si qualifica come lo strumento più opportuno per sollecitare un'autentica e partecipata protesta. (Rosa 1982: 65-66).

C'è un bisogno violento in Valera di mostrare come a Milano il male e il bene risultino strettamente intrecciati fra loro e l'uno non costituisca che la faccia dell'altro. Ma c'è anche la volontà di liquidare ogni residuo patetico e sentimentale di ascendenza romantica. Scriverà nella *Folla*: «La verità ha preso a scapaccioni e a pedate tutti i romantici che idealizzavano la vita, che masturbavano lo stile, che popolavano il libro di fantocci, che facevano vivere i lettori in ambienti artificiali». (Valera 1901: 1-2).

42. Mi permetto di rinviare al mio articolo sull'espressionismo di Contini (Gotti 2013: 134-142).

Come già Corio, anche Valera nel suo pittoresco *pastiche* si interessa al dialetto e più in particolare al gergo dei suoi personaggi, una lingua «viva, gagliarda, ardente come l'alito di una fornace» usata da ladri, prostitute, carcerati e mendicanti, che viene contrapposta agli sterili codici della letteratura egemone (Dillon Wanke 1980). E così il denaro si chiama «cavii» e «pilla» (Valera 1879: 43); la prostituta è «guanguana» (Ivi: 42) e «mestée» (Ivi: 90); la prigione «buiosa» (Ivi: 104) e «santina» (Ivi: 43), ecc. Nella ricerca di espressività, alle voci popolari Valera alterna cultismi e latinismi, ottenendo suggestivi effetti dall'attrito tra alto e basso, tra aulico e prosaico: «agoni» (Ivi: 80); «auriga» (Ivi: 75); «imo» (Ivi: 39); «inclita» (Ivi: 194); «latebre» (Ivi: 34); ecc. Rilevante anche il contingente dei forestierismi, che sono quasi totalmente di provenienza francese, confermando una volta di più le letture di Valera: «bohémien» (Ivi: 85); «boudoir» (Ivi: 114); «clapier» (Ivi: 108); «clin d'oeil» (Ivi: 111); «cocottes» (Ivi: 82); «courtisane» (Ivi: 48); «débauche» (Ivi: 116); «enfoncés» (Ivi: 234); «grisettes» (Ivi: 82); «lorettes» (Ivi: 82); «maitresse» (Ivi: 115); «viveurs» (Ivi: 52), ecc.⁴³

Tutta la prima parte di *Milano sconosciuta* è un'appassionata denuncia del dilagare della prostituzione⁴⁴. Con

43. Un po' di retroguardia la polemica ormai anacronistica a quell'altezza cronologica contro la Crusca affidata a una pagina della *Folla*: «Abbiamo detto che il nostro vocabolario è nella bocca del popolo, perché i dizionari della borghesia non sanno che lo spirito umano cammini con la lingua. Si aprono e vi sale per le nari il tanfo. Sono pieni di muffa. I loro vocaboli stantii o fracidi vi convincono che i vecchioni della Crusca si sono dati il compito di pietrificare la mobile fisionomia del nostro idioma. L'uso – il sovrano della lingua – non entra nel loro ciarpame che quando è in disuso. “La folla” ha bisogno di materiale vivo» (Valera 1901: 23).

44. Nella quarta e ultima edizione del libro Valera fa giustizia di miti ormai improponibili, come quello della donna perduta, riconducendoli alla

implacabile oggettività, ma anche con una scrittura ricca di umori, Valera traccia un cupo affresco di quanto si consuma nelle notti milanesi, nell'ombra dei vicoli, nel segreto delle case chiuse.

Quella personcina dal taglio elegante, quell'occhio languido e nero come le sopracciglia che lo sormontavano, quel volto di cigno, quelle labbra tumide, quella manina bianca e piccina, come il piedino che le sbucava dalla gonnella ci fecero dimenticare un istante la bolgia in cui ci trovavamo. [...]

Povere fanciulle! E una lacrima le scorreva per la guancia. Noi pure piangevamo. Addio, addio fanciulla, data in pasto per quaranta centesimi, noi commossi, ti salutiamo (Valera 1879: 48-49).

Non c'è mai moralismo nella sua pagina. Piuttosto c'è una dura requisitoria contro il perbenismo e l'ipocrisia sociali, che, a maggior ragione nell'ultima edizione di *Milano sconosciuta*, vengono indicati quali cause del dilagare del malcostume:

Ma il governo che ci rappresenta, che rappresenta un po' tutti, ha l'obbligo di non aiutare ad allargare la piaga, di non prestarsi alla diffusione di un male che spaventa tutti, senza

realità di uno spietato materialismo: «Non hanno affetti non hanno emozioni, non hanno aspirazioni. Non sognano, non vanno al di là del momento, lontano dall'uomo che vogliono accalappiare con il lusso artificioso delle loro carni e dei loro abbaglianti. Una volta era facile trovare fra le cacciatrici d'uomini un romanzo patetico, un dramma circondato dai rovesci di tutta una famiglia, una pagina femminile, tutta ricoperta di lacrime. Adesso non c'è più la catastrofe. C'è la specie. C'è la femmina. C'è un temperamento, un cervello, un desiderio, una gola, un ventre. Nessuna disuguaglianza. Escono tutte da una porta, hanno tutte una sola meta, vanno tutte per una strada. Pigre, poltrone senza risorse, senza energia. Uscite dall'ignoranza prima di essere donne, hanno trovato sul selciato quello che non avrebbero trovato con la fatica della braccia in una sartoria, in una modisteria, in una legatoria, in una occupazione qualunque» (Valera 1879 [1923]: 12).

che alcun sappia trovarne il rimedio. Perché il rimedio non può esistere nella società che esige la separazione dei sessi fino al matrimonio, che si ostina a negare la prepotenza del bisogno fisiologico e a considerare l'unione della donna e degli uomini del libertinaggio, del concubinaggio. E allora siamo dominati dalla ipocrisia (Valera 1923: 13).

L'incursione nella Milano sconosciuta si trasforma in realtà in un'aspra denuncia del pervertimento e dell'ipocrisia dell'intera società cittadina, per la quale Valera giunge ad usare l'espressione «porcopoli».

Così chiudo il volume con due note sulla porcopoli. Purtroppo, non è ancora finita. In questa città di molti ipocriti e di molti depravati, la pretura ha ieri l'altro documentato la lussuria delle nuove femmine e dei nuovi maschi. [...] Non c'era più scrupolo. Senza scrupolo non aveva più ritegni. Cinedi, etère, giovani e giovane, si abbandonavano a tutti i quadri plastici. Le età erano saltate via. Danzavano in tutte le fogge. [...] Il documento è tutta una rivelazione: Milano è stata trascinata nella pozzanghera di tutti i vizi! (Valera 1923: 233-34).

Milano è malata. La diagnosi di Valera si serve solo del punto di vista basso, ma il vero obiettivo è la città nel suo complesso. Ecco cosa scrive parlando di una celebre prostituta:

La Negri aveva finito per credersi circondata dalla stima pubblica. Le si scriveva, le si stringeva la mano, la si salutava con curve e cortesie, le si parlava illustrandola con qualche aggettivo, più di una volta le si confidavano segreti di cuore o di famiglia. [...] Sono dunque inutili le esecrazioni. Io non ho voluto che documentare i vizi di una borghesia corrotta attraverso le sue megere (Valera 1923: 9-10).

La denuncia di Valera si spinge fino a mostrare la complicità dell'autorità costituita: «Io do una capatina nell'e-

dificio tollerato, dove l'autorità specula, impone tasse sul traffico immondo, per sapere fin dove siamo immersi negli scandali inspiegabili» (Valera 1923: 11). In un altro passo segnala come i traffici più immondi avvengano alla luce del sole, di fronte a un'autorità che finge di non vedere.

Per ora contentiamoci di queste «ville» che riempiono di rammarichi. Non se ne sa la ragione di tanta approvazione. Case così abominevoli sono costruite in piena luce, in mezzo alla cittadinanza, davanti ai vigili, alla presenza di guardie regie. Sono case che adempiono a tutti gli ingiungimenti di legge. Il pubblico le tollera, il governo vi specula, il commercio vi fa pancia. Di chi la colpa? Un po' di tutti (Valera 1923: 15).

In *L'avviamento*, un testo ospitato in *Milano sconosciuta. Rinnovata*, Valera polemizza contro la criminalizzazione della letteratura naturalista, che si avventura nel sottosuolo sociale. Diversamente da quanto accade in Francia — sostiene Valera — da noi la magistratura considera una colpa dello scrittore raccontare quanto è sotto gli occhi di tutti.

La prostituzione è fra noi come tema proibito. In Francia, dove si è fatta la campagna per la libertà di scrivere, si può dire finita anche questa per la circolazione delle donne. Il naturalismo che si completa col socialismo ha piantato le sue bandiere sugli edifici di tutte le grandi case editoriali. Chi ha ingegno, chi ha idee, chi ha stile può sfangare per gli strati sociali e rimestare le turpitudini della vita senza paura che intervenga il doganiere della morale governativa. Da noi l'esattezza descrittiva della prosa lievitata o geniale è considerata ancora una vergogna o un vizio o una speculazione oscena.

Il cervello del magistrato involuto e cocciuto s'impenna davanti l'immondizia umana e dichiara che la pagina che si volge tutti i giorni sotto i suoi occhi è delitto d'invenzione personale. Passano gli anni e l'esperienza non muta i suoi

odi. Egli è sempre in agguato per i violatori della cosiddetta moralità pubblica. Non sa distinguere (Valera 1923: 17).

Sotto la penna di Valera cadono una dopo l'altra tutte le istituzioni, anche le più sacre, della borghesia, a cominciare dalla famiglia, cui viene opposta l'utopia del libero amore.

La prostituzione librettata o slibrettata è la peste in casa. È la nostra eterna epidemia. Ci deturpa e ci avvelena. Con le sue crapule, con le sue orge, con le sue follie, con le sue infezioni corrompe e sifilizza il sangue nazionale, e conduce gli individui alle aberrazioni carnali e al manicomio. Distiamoci di questa abominazione di origine borghese. La donna che espia per la libidine degli uomini è la società che espia per tutti! Orribile. Tutti vedono dove è la salute.

Il santuario della famiglia è divenuto l'inferno dei litigi coniugali e la cloaca della prostituzione privata. Eleviamoci. Nel libero malore è la cessazione del commercio più vituperevole sul mercato delle abiezioni sociali (Valera 1923: 18).

Certo la topografia che Valera disegna è quella di una Milano, che vive ai margini, lontana dallo scintillio delle vetrine ufficiali con cui la città si presentava al mondo. Invece del Duomo e della Galleria celebrati nelle opere apogetiche del 1881, i vicoli malfamati, le locande frequentate dalla malavita, i quartieri più degradati come il Bottonuto:

Bisogna turarsi il naso. È un'ambiente di case malfamate. Vi si vende tutto. È una fogna, una pozzanghera. In certi momenti il vicolo delle Quaglie è un pisciatoio fino in fondo. Vi si sgiazza come intorno a un orinatoio. Se ne odora la peste (Valera 1923: 119).

Giovanna Rosa ha indicato i limiti della pagina di Valera in un non «adeguato ripensamento degli strumenti letterari con cui condurre la battaglia ideale» (Rosa 1982: 69):

Il rifiuto rigorosamente proclamato della facile popolarità e della moralità filistea degli epigoni manzoniani si traduce ancora una volta in una scrittura intrisa di moralismo protestatario piccolo-borghese (Rosa 1982: 70).

In tal senso *Milano sconosciuta* testimonia i limiti della cultura democratica del secondo Ottocento, legati a insufficienti strumenti di analisi, che condannano gli autori a persistere, nonostante il ribellismo, entro i limiti del moralismo piccolo-borghese. Di qui l'ingenuo profetismo della palingenesi finale vagheggiata in chiusura di *Milano sconosciuta*. Al riformismo di Corio e di Giarelli, all'illuminato intervento promosso dalla classe dirigente attraverso le proposte di De Marchi, è opposta la pratica rivoluzionaria dell'insurrezione, in cui il mondo subalterno si fa finalmente protagonista.

O vendetta di popolo, come sarai tremenda in
quel giorno!

Oh come le genti misere e grame affonderanno
le unghie nelle epe lardose!

Oh con qual gaudio savieranno l'odio antico!

Invano grideranno i gaudenti: via, perdonateci;
abbiate pietà ai nostri figli! Le genti misere e
grame risponderanno: Vigliacchi! Alla lanterna!
E Maillard dirà: Popolo, tu immoli i tuoi
nemici; tu fai il tuo dovere.

[...]

E Danton dirà: Sia maledetto il nostro nome, ma
la libertà trionfi!

[...]

Ora la scena è cambiata: voi siete i vinti, noi i
vincitori.

E l'Amico del popolo dirà: Vigliacchi, alla lanterna!

E Santerre farà battere i tamburi. Gioite, dunque,

o quattromila morti di fame che qui vi interrate ogni anno! Esultate, o stinchi, o teschi, o costole!

Vendicando voi, vendicheremo i... vivi!

Vendicheremo i morenti di fame, i bersagliati, i conculcati, i martirizzati di tutte le età, di tutte le nazioni. La giustizia sarà completa, non dubitate (Valera 1923: 244-45).⁴⁵

2.4.4. *Il ventre di Milano*

Come si è visto, il fronte dei «palombari sociali» si presenta assai articolato. E se in alcuni casi le distanze tra l'uno e l'altro autore erano limitate, in altri casi si poteva giungere all'aperto conflitto. Pubblicando nel 1871 *La canaglia felice* (Arrighi 1885), un personaggio autorevole nella Milano del secondo Ottocento come Cletto Arrighi, riconosciuto «inventore» della Scapigliatura (Arrighi 1862), lanciava i propri strali contro gli «aborti pornografici di qualche realista per burla» (Arrighi 1862: 41). La polemica si sarebbe fatta più sistematica nel 1888 nel libro collettivo coordinato da Arrighi *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale* (AA.VV. 1888)⁴⁶. Qui Arrighi non risparmia le sue critiche né a un padre riconosciuto come Zola, né alla Serao, l'autrice del *Ventre di Napoli*, accusando Valera di «zoleggiare».

Oh tu Paolino, che tanto ti affannasti co' tuoi lerci opuscoli per ingolfarti nelle bolge maledette ad aspirare senza neppur turarti il

45. Si cita qui dalla prima edizione dell'opera, invece che dalla più accessibile ristampa Martello, che è stata incomprensibilmente amputata di tutta una serie di parti, a cominciare dall'introduzione e dalla dedica, per finire con la conclusione.

46. Triplice il riferimento della voce «ventre»: al *Ventre di Parigi* di Zola, al *Venter de Milan* di Pinzo (Camillo Cima) e al *Ventre di Napoli* di Matilde Serao.

naso la pestilenziale *putredine di quelle morte gore* [...]. L'esame della miseria milanese oggi bisogna portarlo in alto, dove nessuno finora ha osato studiarla, se si vuole ch'essa insegni qualcosa di utile (AA.Vv. 1888: 8).

Arrighi assume un atteggiamento ben altrimenti apologetico verso Milano, esaltandone «quella potenza di seduzione e quella specie di irradiazione dello spirito di iniziativa, di larghezza e di attività, che le ha meritato il noto e lusinghiero soprannome di capitale morale» (AA.Vv. 1888: 7-8). Il titolo dell'opera si rifà contemporaneamente alle incursioni dei «palombari» nel mondo «sublunare» dei bassifondi e all'apologia della capitale morale, celebrata in occasione dell'esposizione dell'81. Sintomatico l'uso del termine «fisiologia»:

Una fisiologia — vera fisiologia nel più stretto senso della parola — varia, diffusa, soffice, spigliata, palpitante, di questa grande città che s'avvia a diventar il centro più importante della penisola dopo Roma (AA.Vv. 1888: 8).

La polemica contro i palombari, denigratori della classe dirigente lombarda, è condivisa da tutti i partecipanti alla «società di letterati», che ha promosso *Il ventre di Milano*. Scrive Aldo Barilli in un saggio del primo volume:

I provinciali e i neofiti si immaginano che Milano sia piena di questi salotti, dove le orgie si succedono alle orgie, dove le iperboliche bottiglie di sciampagna più o meno *frappé* mandano al soffitto turaccioli inargentati [...]. Coloro che descrivono simili scene credono di dipingere la vita milanese, e come il buon Paolino non fanno che tradurre sciocamente dal francese (AA.Vv. 1888: 169).

Il ventre di Milano è un'opera dal tono completamente diverso dal puntuale documentarismo di Corio e dall'aspra invettiva di Valera. Al centro del libro, che si propone in primo luogo di divertire o quanto meno di intrattenere il suo pubblico, c'è «la tragicomedia terribile della lotta per la vita da una parte, e della lotta per il godimento dall'altra» (AA.Vv. 1888: 8). Arrighi pensa dunque a un pubblico medio, stanco di putredini sociologiche e partecipe invece dei valori della società ambrosiana. A quei lettori intende rivolgersi con la spigliatezza graffiante e spregiudicata che forma la migliore eredità del moderno giornalismo locale. Barilli, uno dei collaboratori della miscellanea, può perfino permettersi di ironizzare sulle ingiustizie che si consumano a Milano:

Chi ruba per bisogno va in galera; chi ruba per farsi più ricco e per cavarsi i maialeschi capricci esce incolume dai giudizi umani. Chi ruba venti soldi lo si chiama ladro; chi ruba dei milioni lo si chiama *indelicato*. Un conte sfregia una *cocotte*, è assolto; se fosse stato un povero operaio l'avrebbero messo in galera. Una principessa ricca, ben educata, senza bisogni, è colta colle mani nel sacco, la si assolve. Una povera ragazza, idiota, sottrae mezzo metro di stoffa alla maestra, la si manda al cellulare (AA.Vv. 1888: 22-23).

Quello che emerge dalle scene che si alternano nelle pagine dei due volumi è un ritratto lieve e ironico di Milano, capitale morale che ha ormai consolidato il proprio mito, e insieme una celebrazione dei valori dell'operosità borghese, in contrapposizione, ormai un po' speciosa, ai comportamenti parassitari della vecchia aristocrazia.

Unica eccezione le pagine di Giarelli ospitate nel *Ventre di Milano*, in cui l'autore di *Milano sotterra* rilancia i temi sociali, di cui aveva appassionatamente discusso con l'amico

Valera nella prefazione a *Milano sconosciuta*. Inconfondibile il tono melodrammatico: «archivi della questura — o registri del Nosocomio — o mastri dell'Ospizio celtico — o libri del Brefotrofo — o statistiche delle case perdute — rispondete, rispondete, rispondete» (AA.Vv. 1888: 239).

Ma la Milano del *Ventre* non pare avere più tempo per queste cose. Là dove una volta si agitava la città infame, oggi ferve il lavoro, crepita l'iniziativa, decolla l'ingegno. Le parti del libro che si sottraggono a una colorita cronaca di costume sono quelle dedicate all'intraprendenza milanese, vera idea-guida della cultura ambrosiana. Centrale in tal senso il capitolo *Milano che lavora*, che rilancia il modello urbano e industriale alla radice dello sviluppo milanese.

La caratteristica dell'industria milanese, a differenza di quella di altri popoli — dove tutto si fa per associazione — è la personalità, è il coraggio della iniziativa, con pochi mezzi, è la potenza dell'ingegno accoppiata alla tenacia del proposito e alla speranza di farsi ricchi senza arrischiare capitali ingenti (AA.Vv. 1888: 170).

I libri dei palombari sociali sono stati spesso letti in contrapposizione ai testi dell'agiografia milanese del 1881. Questa prospettiva può considerarsi sostanzialmente corretta, a patto di non stabilire un rapporto troppo deterministico tra i due fronti. Certamente possiamo dire che i testi dei palombari mostrano l'«altra» Milano, quella di cui gli apologeti del 1881 si ricordano solo per elogiare la filantropia municipale. Ma l'impegno a svelare i sottosuoli della città precede la pubblicistica per l'esposizione nazionale. L'opera di Corio è infatti del 1876-77, quella di Giarelli del 1878, quella di Valera del 1879 e solo le riprese e le rielaborazioni di Valera, l'edizione in volume di Corio e *Il ventre di Milano* sono successivi al 1881. All'origine della pa-

rabola dei palombari sociali troviamo tre distinti elementi. Il primo è il ribellismo della Scapigliatura, che getta un ponte verso il Verismo. Il secondo è il successo internazionale della letteratura soprattutto francese di ispirazione sociale, da Hugo a Sue a Zola, tra romanzo d'appendice e naturalismo. Il terzo elemento è la questione sociale, che esplode nelle prime lotte operaie e che produce sul fronte liberal-borghese il moderatismo paternalistico alla De Marchi e sul fronte socialista la nascita delle Leghe e del Partito.

Dal punto di vista dell'immagine di Milano le pagine dei palombari testimoniano una volta di più la modernità della città, in cui il mondo subalterno assume fattezze assai prossime a quelle che ritroviamo nelle altre capitali europee.

2.5. Solitudine e nostalgia nella nuova metropoli di Emilio De Marchi

2.5.1. Demetrio vs Cesarino

È un libro che mi è costato quasi tre anni di riflessione e di lavoro, e il povero editore che l'ha stampato mi guarda con una certa malinconia che vuol dire [...] ahimè! tu sai cosa vuol dire la malinconia di un editore (De Marchi 1965: 782–83).

Così, un po' frustrato e con qualche imbarazzo, nel febbraio del 1890 Emilio De Marchi, scrivendo all'amico musicista Edoardo Mascheroni, riferisce dello scarso successo editoriale ottenuto dalla pubblicazione in volume di *Demetrio Pianelli*. L'opera usciva a pochi mesi di distanza da due capolavori che ne avrebbero offuscata la fama: *Il*

Mastro Don Gesualdo di Verga e *Il piacere* di d'Annunzio. Soprattutto quest'ultimo catalizzò il favore del pubblico, contribuendo a indirizzarne il gusto verso una narrativa a tinte forti e di ispirazione erotica, che attuava in modo paradigmatico i canoni del decadentismo letterario.

La preistoria del capolavoro demarchiano è piuttosto lineare. Nel settembre del 1888 lo scrittore milanese aveva avviato sulle pagine del quotidiano «L'Italia del Popolo» il romanzo *La bella pigotta. Ritratti e costumi della vita milanese*. All'origine dell'opera un testo teatrale, *I poveri di spirito*⁴⁷, a conferma della circolarità dell'ispirazione di De Marchi, che ruota intorno a un tema fino a che non lo ha sviscerato a fondo. Il libro venne riunito in volume dall'editore Galli nel 1890 con il titolo di *Demetrio Pianelli*, a sottolineare la centralità di questo personaggio: non più la bella donna seducente, ma svagata, bensì l'umile eroe di una quotidianità che non demorde.

L'opera rappresenta un salto di stile e di ambientazione rispetto al feuilleton *Il cappello del prete*, che l'anno prima aveva riscosso un vasto successo di pubblico: due produzioni antitetiche, che riconducevano inaspettatamente allo stesso autore. Da un lato la Napoli più stereotipata proposta nella formula del romanzo nostrano d'appendice, dall'altro la Milano meno chiassosa e più in grigio del piccolo mondo borghese. Un ingente impegno pubblicitario, inusitato e innovativo per i tempi, aveva accompagnato l'uscita de *Il cappello del prete*, mentre *Demetrio Pianelli* aveva ricevuto un lancio e una riuscita modesti.

47. Sull'argomento cfr. Branca 1946: 246.

Dopo l'incursione nei bassifondi milanesi con il romanzo *Tra gli stracci*⁴⁸ pubblicato nel 1876-1877 su «La famiglia

48. Il testo è stato ripubblicato a cura di Angelo Stella (De Marchi 1989). *Tra gli stracci* è un «racconto popolare» nel duplice senso di storia di ambientazione bassa, ma anche di opera di educazione delle classi subalterne. L'opera risale al 1876, anno in cui Ludovico Corio pubblica sulla «Vita Nuova» l'inchiesta sociale in ventuno puntate, uscita in volume quasi dieci anni più tardi con il titolo *Milano in ombra. Abissi plebei*. Ma, diversamente dai «palombari», De Marchi punta sulla bontà e sul sacrificio. L'emancipazione sociale significa per lui redenzione morale, nella prospettiva della responsabilità manzoniana. Anche sul piano della scrittura, De Marchi rinuncia all'espressionismo degli scapigliati, che chiudevano i personaggi in un ghetto, per aprirli a una lingua condivisa, ancora una volta in un'ottica manzoniana. Anche in questo romanzo di tema sociale De Marchi è attratto più dallo scontro dei sentimenti e delle passioni, che dal documento d'ambiente.

Tra gli stracci resta un testo profondamente milanese, evocando quella città malinconica e popolare, che in *Demetrio Pianelli* costituirà il contraltare del nuovo *Milanon*. De Marchi ci offre alcuni indimenticabili quadri urbani, come questa piazza Castello notturna: «Da quel posto vedevansi le centinaia di lampade sparse tra le pianticelle lungo i viali della piazza ridotta a giardino e il verde dei castagni d'India spiccava per forti luci o per ombre densissime, a seconda li toccava la luce del gaz. Altre lampade lontane si perdevano nei gomiti delle vie, brillavano dalle botteghe del foro Bonaparte, e dalle finestre tonde del teatro Del Verme, che, pesante per cupole bizantine e ghirigori, pareva respirasse meno male in quell'aria non lesinata. Nel fondo una striscia luminosa come d'aurora sorgente segnava la cupola della Galleria Vittorio Emanuele, accanto alla quale si ricamava una specie di piramide acuta, acuta: il Duomo di Milano!». Forse ancora più inedita l'immagine della città premoderna perduta nei suoi silenzi: in piena via Quadronno, ricorda l'autore, si sentiva solo il «chiocciare delle galline, e quel vocio, che verso sera veniva dagli orti e dai bastioni, musica di grilli, di carri, e di carrette».

Di fronte alla drammatica situazione delle plebi che vivevano «tra gli stracci», neppure la letteratura sembrava bastare. Per questo De Marchi decise ben presto di affiancarle una vivace attività giornalistica, fondando periodici per le famiglie e collaborando alle maggiori testate dell'epoca, dalla *Perseveranza* all'*Illustrazione italiana*, fino allo stesso *Corriere*. Le sue furono le posizioni di un cattolicesimo fiducioso nel dialogo tra le classi. Con il massacro del maggio 1898, quando Bava Beccaris fece fuoco sui dimostranti, la situazione precipitò. Ma lo scrittore non si perse d'animo e

e la scuola», Emilio De Marchi aveva spostato dunque la propria attenzione sul mondo piccolo borghese e impiegatizio, che avrebbe costituito l'argomento privilegiato della propria narrativa e che segna la maggiore novità nella rappresentazione di Milano nella seconda metà dell'Ottocento. Anna Modena a tale proposito ha sostenuto che

ai temi del repertorio del teatro dialettale il romanzo è legato nell'insieme delle varie vicende che vi si intrecciano, tra piccola e media borghesia cittadina e affittuari dei dintorni, così affondate in una milanesità reale, tra città e sobborghi, di strade, caffè, ritrovi, botteghe che non si riconosceva più in un testo creativo forse dai tempi del Porta (e bisognerà aspettare Tessa per trovare un'altra Milano, simile e inesorabilmente mutata) (De Marchi 2000: XX).

Ma sarà lo stesso Delio Tessa (1931: 706–718) a riconoscere l'originalità della Milano di De Marchi:

È un mistero per me di come il De Marchi, sempre vissuto tra casa e Accademia, abbia creato una schiera così viva di tipi, di macchiette caratteristiche che lascia supporre in lui

promosse per l'editore Vallardi una collana di pubblicazioni educative. Si intitolava *La buona parola. Letture popolari* e in due anni stampò una ventina di volumetti.

La figura di De Marchi era popolarissima nella Milano umbertina. Basti dire che nel 1891 risultò il primo degli eletti al consiglio comunale, con ben diecimila preferenze su quattordicimila votanti. Il suo impegno assunse soprattutto le forme di un'appassionata vocazione pedagogica, che lo portava a occuparsi di tutto, di libri scolastici come di ex-carcerati. Negli ultimi anni era diventato una specie di apostolo della solidarietà, pieno di paure, ma ispirato da una tensione religiosa che può ricordare un certo Tolstoj. Forse aveva ragione Girolamo Rovetta, uno scrittore oggi dimenticato del secondo Ottocento, che definì De Marchi «un codino rivoluzionario», sottolineando la concomitanza di posizioni di prudente conservatorismo e insieme di apertura democratica. Sullo sperimentalismo del primo De Marchi ha richiamato l'attenzione Cecconi Gorra 1963.

un'esperienza di persone e d'ambienti vastissimi. Tutto si può dire del romanziere di via Brisa ma il merito di aver reso la Milano dei suoi tempi non gli può essere tolto. Nessuno l'ha superato. Quel poco, anzi quel niente che resta ancora di vecchio nelle vie e nei cittadini è suo, lo troviamo in lui.

Un decennio più tardi nelle *Memorie di un redivivo* Mario Borsa, giornalista e condirettore de «Il Secolo», ricordando una discussione fra Dario Papa, direttore del quotidiano «L'Italia», e Emilio De Marchi, non mancherà di definire *Demetrio Pianelli* il miglior romanzo italiano dopo il capolavoro dei *Promessi sposi*:

Ma era proprio necessario che i romanzi d'appendice cominciassero tutti con un misterioso delitto e avessero poi un intreccio sensazionale? Il De Marchi sosteneva di no e Dario Papa lo prese per la seconda volta in parola con la conseguenza che, dopo *Il cappello del prete*, «L'Italia» iniziò in appendice un altro romanzo piacevolmente illustrato e intitolato: *La bella pigotta*, che cominciava, sì, con un drammatico suicidio, ma aveva poi uno svolgimento [...] così profondamente umano e vero e nobile, da essere subito giudicato — e forse non a torto — come il miglior romanzo che fosse comparso in Italia dai *Promessi sposi* in poi. E tale giudizio fu confermato quando, nel 1890, *La bella Pigotta* comparve in volume sotto il nuovo titolo, meno significativo, ma anche meno milanese, di *Demetrio Pianelli* [...]. Era un colore un po' grigio e crepuscolare — mezze tinte, pallide luci, su un fondo lontano di grandi ombre. La Milano di mezzo secolo fa, con pochi margini, con poche risorse, con poche audacie, c'è tutta nell'opera di Emilio De Marchi (Borsa 1945: 50-51).

De Marchi è il più importante scrittore milanese tra Porta e Tessa. Ma, mentre Porta aveva fornito un ritratto ad ampio spettro della società milanese del primo Ottocento, conducendo sulla pagina tanto l'aristocrazia e il

clero che il popolo minuto, De Marchi si concentra sulla città della piccola borghesia, che costituisce la nuova realtà emergente dell'Italia postunitaria: il «ceto medio degli stipendiati a mille e ottocento, a due mila lire» (De Marchi 2000: 39). Il suo osservatorio privilegiato è l'industriosa piccola borghesia della capitale morale, allo stesso modo in cui Tessa si concentrerà invece sulla Milano fascista, enfatizzandone polemicamente le devianze sociali.

Demetrio Pianelli è il primo grande romanzo italiano dedicato all'ambiente urbano e non è un caso che la metropoli sia proprio Milano, esemplarmente definita da Verga la «città più città d'Italia». Le vie, i quartieri della nuova espansione edilizia, il centro animato di un movimento perenne, le fabbriche: queste realtà sono protagoniste del libro⁴⁹. Il dinamismo di Milano appare in tutta la sua evidenza agli occhi stupefatti di Paolino delle Cascine che viene in città.

Nell'uscire da quella casa si sentì meglio: anzi gli parve di essere tornato un essere ragionevole, un uomo di questo mondo, e procurò di conservarsi tale, sforzandosi di osservare le costruzioni del Milano nuovo che sorgevano come per incanto, e i grandi rettifili, e le botteghe di lusso, e il movimento dei tram e il via vai della gente affaccendata, che pensa a far quattrini, che lavora, che produce, che non bada tanto alle ciarle, che se la gode senza tante fisime.

«Gran cittadone, non c'è che dire. Milano è sempre Milano» andava ripetendo tra sé di man in mano che si avvicinava al centro. «Mi piacerebbe che venisse qui Federico Barbarossa a vedere che cosa è diventato 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

49. Sulla vena antiromanzesca del De Marchi maggiore, che «tratteva fatalmente l'opera sua in un'atmosfera di realtà mediocri, comuni, cotidiane», ha insistito Linati 1926: 454-60.

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» (De Marchi 2000: 270-71).

Il lavoro resta il grande protagonista della vita milanese. È la sua etica a muovere gli esponenti della borghesia cittadina, ridefinendo ogni tavola di valori. In tal senso uno dei personaggi più interessanti del romanzo è Melchisedeco Pardi, «fabbricatore di nastri di seta», definito da Giovanna Rosa «il primo imprenditore della letteratura italiana» (1982: 36), che incarna i valori della sana fabbrilità ambrosiana, contrapposta al velleitarismo di Cesarino (De Marchi 2000: 11).

«Senti, ti faccio anche una cambiale, se vuoi.»

«Che cambiale! Non posso, perché non ne ho.»

«Sai, son debiti d'onore!»

«Che onore d'Egitto! l'onore è quando si lavora e si paga il lavoro degli altri.»

Anche nei momenti di più acuto conflitto psicologico, l'imprenditore mantiene i piedi ben piantati per terra, non rinunciando all'impegno della propria professione.

Il frastuono dei duecento telai in mezzo ai quali egli cercava un sollievo all'affanno che gli gonfiava il polmone, non valse a rompere nella sua testa lo stampo di quella frase imperativa ch'egli seguiva suo malgrado a ripeter coi denti stretti. Dovette dare degli ordini, scrivere una fattura, ma i denti dopo quasi un'ora vibravano ancora della scossa ricevuta, e della frase rotta e stritolata egli masticava ancora, dopo quasi un'ora, qualche estremo monosillabo (De Marchi 2000: 223).

Ma De Marchi ci restituisce una realtà tutt'altro che ottimisticamente unidimensionale. Infatti anche nel romanzo

al *Milanon* del progresso si contrappone il *Milanin* della vita spicciola del quartiere, in cui sopravvivono le logiche dei rapporti comunitari.

Di fuori il Carrobio mandava i suoi gridi, i suoi strepiti, i suoi rombi di carri pesanti, accalorandosi nella vita crescente della giornata. Dalla porta entravano e uscivano uomini, donne, ragazzi. Chi consegnò una chiave, chi ritirò una lettera, una donnicciuola in cuffia si lamentò del gatto, che andava sempre davanti al suo uscio... che era una sporcizia. Un fornaio lasciò tre panini sul tavolo del sarto e se ne andò urtando nei vetri col cavagno.

Nella corte strideva a brevi intervalli il manubrio della pompa, con un tonfo di roba pesante; risonavano voci di donne, piagnistei di bambini... (De Marchi 2000: 395).

La stessa polarità tra la nuova *grandeur* e il «piccolo mondo antico» di un tempo si ritrova nelle dimore dei due fratelli: quella di Demetrio aggrappata ai luoghi e ai valori della vecchia Milano; quella di Cesarino, futile espressione dell'accattivante mondanità ambrosiana. Ecco la casa del protagonista del romanzo, sulla cui descrizione ha richiamato l'attenzione anche Giuseppe Nava (1958: 51):

Demetrio abitava tre stanzucce poste all'ultimo piano d'una vecchia casa di via San Clemente, alle quali si accedeva per una scaletta semibuia a giravolte, come quella di un campanile.

Una volta giunti lassù si aveva il compenso dell'aria e d'una grande occhiata sopra i tetti. Una piccola ringhiera menava a un terrazzino esterno, sul quale dal giorno che il nuovo padrone era venuto ad abitare in quella casa si distingueva una giovine vite del Canada, che teneva il piede in un barile.

Nella bella stagione verdeggiavano e serpeggiavano avvilluppati ai ferri alcuni rami di fagiolo, che aprono i bei campanelli bianchi, rossi, violetti, e mandano i filamenti a carezzare il muro; da alcuni trespoli piovevano sul tettuccio sottostante dei ciuffi spessi di garofano.

Ma piú che i fiori, Demetrio amava le erbe, le erbe semplici, vestite soltanto di verde, le tredescansie, che sembrano capelli sciolti d'una bella donna, le felci magre e lunghe, i muschi morbidi come il velluto, l'edera coi suoi capricci, ed anche il rosmarino, anche l'insalata dalle coste dure..., il verde, insomma, in tutte le sue modeste e ricche varietà, quel benedetto verde, che par fatto per il riposo del corpo e dell'anima.

Nato anche lui nel bel mezzo dei prati lombardi e da una gente abituata chi sa da quanti anni a rovistare nell'erba, aveva nel sangue l'istinto fantastico della natura verde e silenziosa, della quale sapeva intendere le voci piú misteriose; era un vero appetito d'erba, che gli faceva costruire in tre o quattro cassette di legno sopra le tegole bruciate un campionario di quella natura, ch'egli sognava quasi tutte le notti (De Marchi 2000: 139-40).

Ben diverso l'appartamento di Cesarino, sontuoso ed effimero come una scenografia teatrale, che agli occhi di Demetrio, impegnato a saldare i debiti del fratello suicida, appare solo come un inventario di merce da piazzare presso un rigattiere:

Guardandosi intorno, restò meravigliato del lusso del gabinetto. Tanto di tappeto in terra, candelabri di bronzo dorato sul camino, poltrone di velluto, specchiere, stipetti di vetro... Sopra un tavolino posto in mezzo alla sala erano schierati i ritratti di famiglia in piccole cornici di legno traforato. Cesarino era rappresentato in quattro o cinque guise: — in divisa militare, in borghese, colla barba, senza la barba, sempre elegante. Il piú grande di questi ritratti lo riproduceva in abito nero, col largo sparato bianco sul petto, con i piccoli favoriti alla lord, e la sigaretta nella punta delle dita. I ragazzi facevano diversi gruppetti — fra cui uno di Naldo che usciva da una cesta di vimini con su scritto: "Pacchi postali."

Un pianoforte verticale era posto di sbieco nel cantuccio tra la finestra e il caminetto. — Arabella da un anno prendeva qualche lezione dal maestro Bonfanti, l'organista di San Sisto, e faceva già qualche progresso. Ma di tanto in tanto anche la

mamma metteva le mani sul cembalo, per quanto intendesse la musica come una testuggine.

Di contro alla specchiera, in una cornice d'oro ovale spiccava un grande ritratto ad olio di Beatrice, opera d'uno scolaro del Cremona, amico intimo di Cesarino.

L'artista della scuola nuova s'era sbizzarrito nei gialli, e la bella lodigiana impettita, colle braccia nude, e con curve enfatiche, in mezzo a una nuvola cenerognola, guardava dall'alto con un'aria di regina che non era nell'indole dell'originale (De Marchi 2000: 99-100).

Anche la Milano che Demetrio saluta nel congedo che conclude il romanzo, non è quella del dinamismo economico, ma una Milano minore, popolare, osservata dalla specola degli abbaini: la stessa che De Marchi evocherà notalgicamente nelle pagine di *Milanin Milanon*.

Finito il pranzo, mandò *Giovann dell'Orghen* a portare una lettera a Beatrice, da consegnare al signor Paolino delle Cascine e rimase una mezz'ora a contemplare, per l'ultima volta, col cuore ammalinconito, ma non triste, la stesa dei tetti, già rosseggianti nel sole di tramonto, disseminati in cento strutture intorno all'antico campanile delle Ore, coi fumaioli dalle mille bocche aperte, cogli abbaini, le altane verdeggianti, che era insomma da molti anni il mondo delle sue solitarie escursioni, quando dalla finestra correva cogli occhi lungo le gronde, dentro i soffitti, tra le buie armature dei tetti...

Dunque, addio tegole, addio abbaini, addio campanile delle Ore, addio vecchio duomo di Milano, che piú si guarda e piú diventa bello, piú diventa grande, come se ognuno vi aggiungesse per frangia i suoi pensieri migliori. Addio, Milano, città piú buona che cattiva, che dà volentieri da mangiare a chi lavora, ma dove, come in ogni altro paese del mondo, chi non sa fingere non sa regnare (De Marchi 2000: 420-21).

Tutto *Demetrio Pianelli* è attraversato dal bisogno di mettere a confronto quei due mondi: Cesarino e il fratello;

i valori presunti della nuova società industriale e i valori antichi legati al mondo rurale; la Milano popolare che sta soccombendo sotto i colpi del piccone risanatore e la rutilante vetrina della nuova città borghese. Lo ha notato anche Giorgio De Rienzo introducendo l'edizione Utet delle *Opere* di De Marchi:

Alla Milano mondana segnata dai passi di Cesarino (la Milano del «Caffè Carini» e del «balcone del Gran Mercurio», del «Cova» e del «Caffè Campari», della «piazza del Duomo» e della «Galleria Vittorio Emanuele»), e ancora alla vasta topografia, che ha in sé qualcosa di minaccioso, segnata dal suo affannato peregrinare nella sera della festa (quella delle «strade spopolate di San Barnaba e dell'Ospedale», del «Naviglio» e dell'«Arcivescovado», dal «profondo e squallido raccoglimento» delle sue «livide pareti», del «crocevia tra il Campo Santo, il Corso e Santa Redegonda»), si contrappone la Milano di Demetrio ridotta a misura di paese; ritagliata in uno spazio di abitudinaria e rassicurante frequenza: «la sua strade era sempre la stessa tutti i giorni: piazza del Duomo, piazza dei Mercanti, Cordusio, Bocchetto: dalla parte delle botteghe nell'andare, dall'altra nel tornare» (De Rienzo 1978: 30).

2.5.2. *Monssù Travet a Milano*

La Milano degli uffici, «povera gente, che stentavano a sbarcare essi stessi il lunario col piccolo stipendio» (De Marchi 2000: 29), si impone in *Demetrio Pianelli* fino dall'apertura, con il cosiddetto «romanzo di Cesarino» che racconta le ultime ore del fratello del protagonista⁵⁰. De Marchi pone sotto la propria lente d'ingrandimento le

50. È stato rimproverato a De Marchi di non avere scavato sufficientemente nella vicenda di Cesarino, in modo da approfondire il tema della solitudine dell'uomo urbano. (Colicchi 1966).

frustrazioni e il disagio del mondo impiegatizio, ma anche la patetica ricerca di nuove occasioni ricreative che viene manifestandosi nelle nuove classi.

Il circolo *Monsiù Travet* era stato promosso e messo in piedi da questo Cesarino Pianelli nei primi giorni di carnevale, per offrire agli impiegati di diverse amministrazioni e alle loro egregie famiglie il mezzo di divertirsi e di far quattro salti in economia.

La proposta ed il piccolo programma avevano trovato appoggio non solo tra gli impiegati della Posta — eccettuati, naturalmente, i pezzi piú grossi — ma anche tra molti impiegati del Municipio e di Banche private, che avevano versato in mano al Pianelli le venti lire di primo ingresso e via via le cinque lire mensili per tutti i mesi dell'inverno (De Marchi 2000: 5-6).⁵¹

Ambizioso quanto spregiudicato, Cesarino diventa al contempo l'emblema e la vittima sacrificale del disagio della piccola borghesia degli uffici. La smania di apparire e di vivere al di sopra delle proprie possibilità, in una corsa affannosa verso un benessere imposto dai nuovi stili di vita, lo conduce ad allontanarsi dai principi morali, a cui invece si manterrà fedele il vero eroe demarchiano: Demetrio.

Non erano le grandi idee che mancavano a Cesarino Pianelli, che se avesse avuto centomila lire alla mano...

Ma il primo suo torto era di non averle. Se però gli mancavano i denari gli stava a pennello il titolo che gli avevano regalato di *lord Cosmetico*, appunto per le sue arie di grandezza e di sufficienza, per la eleganza del suo modo di vestire, per i colletti in piedi, colle cravatte costose *haute nouveauté*, per i polsini che

51. Il nome stesso del circolo richiama il titolo della celebre commedia di Vittorio Bersezio, *Le miserie d'Monssiù Travet*, del 1863, divenuto presto l'emblema della condizione impiegatizia.

parevano di porcellana, e piú ancora per la lucentezza della chioma, tirata a furia di cosmetico in due pezze profumate sopra le tempie e aperta in due ventagli meravigliosi dietro le orecchie (De Marchi 2000: 6-7).

Completamente assorbito dal proprio desiderio di scatalata sociale, Cesarino si costruisce ad arte un'immagine della realtà che non ha corrispondenza nei fatti, si solleva dalle responsabilità morali e finisce per convincersi di essere vittima di un complotto.

Il Martini s'era fidato di lui, come un uomo si può fidare di un fratello, e per quanto l'occasione lo tentasse, per quanto la responsabilità ufficiale non fosse sua, per quanto un'irregolarità si potesse sempre giustificare colla scusa che non v'era stata regolare consegna, per quanto insomma un uomo che affoga non abbia rimorso di attaccarsi a un altro uomo, anche per affogare con lui, con tutto ciò egli sentiva troppo altamente di sé per scendere fino al punto di coprire un abuso con una malvagia azione.

La sua idea non era di tradire un povero diavolo, né di toccare i conti di cassa: ma solamente di approfittare dell'assenza del Martini per provvedere provvisoriamente a una dura necessità. Con un migliaio di lire alla mano egli poteva far tacere sul momento i piú feroci creditori, smorzare i sospetti, rifare per un giorno il suo credito in faccia agli amici, dare degli accenti al Carini, al Cappelletti, alla Società del gas, sventare, scombuire la trama invisibile di tanti invidiosi, che odiavano in lui l'uomo di spirito, l'uomo sarcastico, il talento superiore e perfino il marito d'una delle piú belle donne di Milano. Colla fantasia suscettibile degli orgogliosi egli credeva veramente a una segreta persecuzione di tutti quanti contro di lui, e poiché non c'era per il momento altro rimedio...(De Marchi 2000: 19-20).

La moglie Beatrice è la degna compagna di Cesarino. Rapita dai lustrini del bel mondo che ha appena intra-

visto nelle sue apparizioni in società, manca ancora più drammaticamente di lui di ogni senso della realtà.

Mentre Cesarino correva col cuore in bocca a questo modo per la città, sua moglie Beatrice, a casa, non finiva mai di specchiarsi nel suo bel vestito lucido di surah color perla e s'immerse tanto nei preparativi della sua toeletta che dimenticò il corso, le maschere, e perfino l'ora del pranzo.

Madame Josephine aveva preparato questo gran vestito per una contessa Castiglioni: ma aveva dovuto ripigliarlo per un improvviso lutto di famiglia. Stava per mandarlo a Roma a un'attrice che doveva recitare al Valle nella stagione di quaresima, quando capitò a Beatrice di vederlo nelle mani dell'Elisa, la giovine maggiore della sarta, e se ne innamorò. Non era un capo alla portata della sua borsa, ma affascinata, commossa, ne parlò a Cesarino con tanta eloquenza che costui, con un pensiero dei suoi, meditò e combinò segretamente una bella improvvisata; cioè si fece cedere per le due sere del giovedì e del sabato grasso il vestito mediante un compenso serale e, senza dir nulla prima, lo fece trovare bell'e disteso sul letto di sua moglie.

Quando Beatrice si trovò davanti quello splendore, gettò un gran grido di gioia, buttò le braccia al collo del suo Cesarino, e fu a un pelo di perdere i sensi per la contentezza. Quasi piangeva anche lui, il grand'uomo, per la consolazione. La Elisa con quattro tagli adattò il giro della vita e orlò il corpo e la sottana d'un pizzo doré, d'un bellissimo effetto provinciale, come allora usavano.

Beatrice non avrebbe mai voluto uscire di camera per il piacere che provava nel mettersi e nel togliersi quel vestito. Per quanto fu lungo il giovedì in casa Pianelli si mangiò poco e con disordine. Per levarseli dai piedi, i ragazzi furono mandati dai signori Grissini, i vicini di casa. Tutto il dí fu un andare e venire di gente e di roba. In cucina non si accese il fuoco; Beatrice si contentò d'inghiottire in fretta qualche uovo sbattuto nel vino con qualche biscotto bagnato dentro, e di rosicchiare in piedi dei pezzi di cioccolata col pane. Cesarino, tutto occupato nei preparativi della festa nelle sale del Circolo pranzò al caffè (De Marchi 2000: 22–23).

Spietata la definizione che De Marchi fornisce della donna: «Beatrice Pianelli aveva veramente una grande rassomiglianza colle belle bambole grandi che vengono dalla Germania, come se ne vedono nelle vetrine del Pino e del Caprotti, belle e lucide di fuori, vuote o piene di stoppa di dentro» (De Marchi 2000: 25). Il cammino verso la realtà, che la donna dovrà compiere nel corso del libro, conquistando finalmente, oltre l'icona della «bella pigotta», una dimensione di umanità, si profila chiaramente a Demetrio:

Cogli occhi fissi nel vuoto, il pover'uomo pensava al numero dei gradini che Beatrice doveva fare per discendere dal suo trono di cartapesta fino alla triste realtà, che la circondava da tutte le parti (De Marchi 2000: 106).

Quanto sia vano l'arrivismo di Cesarino è stigmatizzato da Pardi, il facoltoso amico che lo ha spesso soccorso. I due personaggi incarnano, l'uno la solida imprenditorialità milanese con i piedi ben piantati per terra, l'altro lo sfrenato, quanto velleitario desiderio di promozione sociale dei ceti impiegatizi.

Se il signor Pianelli voleva fare il lord e mandare in lusso la moglie, non era bello niente affatto che i conti li facesse pagare agli amici. Son giusto i tempi di mungere un povero industriale, coi prezzi che si fanno della seta!...

“Cambiali!” tornava a pensare il povero Pardone, tutto arruffato ancora della violenza fatta al suo buon cuore. “Quando non si ha che lo stipendio di un *travetto*, una moglie bella, giovine, ambiziosa e tre figliuoli da mantenere, le cambiali si possono dare alla lavandaia insieme alla... alla... dei marmocchi.”

Pardone, gonfio ancora come un boa, ripeté tre o quattro volte questo monologo, guardando senza veder nulla le maschere e la gente che si agitava verso l'arco della Galleria Vittorio Emanuele (De Marchi 2000: 13-14).

La solida società milanese guarda con distaccata ironia, quando non con compassione, la profusione di lussi di Cesarino, che non ha alcun rapporto con il misero reddito dell'impiegato.

Le signore, la Pardi per la prima, riconobbero nel taglio e nella guarnizione del vestito una mano straordinaria, si guardarono negli occhi con quella fredda meraviglia che è più vicina alla compassione che all'invidia. Ciò non impedì che si facessero passare di mano in mano la *bella pigotta* colle più tenere esclamazioni di ammirazione e di benevolenza (De Marchi 2000: 26).

La classe che stava guidando l'affermazione della capitale morale non nascondeva il proprio sprezzo per la piccola borghesia impiegatizia, angustamente chiusa nelle sicurezze del proprio mondo e incapace di assumersi il rischio che forma il tratto più decisivo dell'imprenditore. Lo ha notato Anna Modena: Demetrio «è un impiegato, quasi una nullità, una classe malvista dall'imprenditoria, non è il ceto che ha contribuito al mito della capitale morale» (Cremante (a cura di) 2005: 100).

Nonostante i suoi limiti, Cesarino è forse il primo eroe urbano nel romanzo italiano dell'Ottocento. Vive la città come il luogo dell'estraneità e dell'indifferenza, sperimentando una solitudine molto moderna, che diventerà il paradigma della condizione metropolitana. E non è un caso che questa città sia proprio Milano.

Cesarino sentì proprio venire addosso il buio come un uomo che sprofonda nell'acqua. Era la congiura. Era la parola d'ordine. Era qualcuno che si divertiva bestialmente a tormentarlo per il gusto di vederlo soffrire.

Se avesse avuto tempo di scrivere a suo suocero... Ma il buon uomo stava fino a Melegnano e i denari occorreivano subito. Poiché c'erano dei maligni interessati a comprometterlo,

a questi egli voleva rispondere col denaro in mano. Sonavano le quattro, quando entrò nel locale della cassa. Non c'era nessuno, gli sportelli erano chiusi. Il portiere aveva chiuso anche le gelosie della stanza che stava immersa in una mezza luce grigia, dentro la quale dominavano, nella loro massiccia riquadratura, le due casse di ferro, d'un colore verdastro lucido, a grosse borchie ribadite sulla lamiera. Quelle due casse erano piene di denari.

Il Pianelli, che nella sua paurosa disperazione sentiva quasi attraverso alla grossezza del metallo la presenza del demonio che lo tentava, cominciò a soffrire d'inquietudine, mosse qualche passo per la stanza, si asciugò la fronte madida di sudore, andò a vedere se il portiere era ancora di là, nella corsia, oltre l'assito: non vide nessuno, accostò l'uscio, girò lentamente la chiave, e si trovò solo in compagnia di quei due mostri di ferro, che lo chiamavano colla voce potente del loro ventre (De Marchi 2000: 18-19).

Se i personaggi popolari dei *Promessi sposi* potevano contare su una rete di solidarietà locale, Cesarino è invece abbandonato a se stesso. Nessuno lo soccorrerà. Per aggravare la distanza tra il personaggio e la città, De Marchi ne ambienta la tragica fine nei giorni di carnevale. E mentre Milano impazza tra veglioni e banchetti, Cesarino corre dritto incontro al suo destino di morte.

Il corso era sul finire. All'imbrunire uscirono i primi lumi dalle botteghe e nella profondità della via Torino verso il Carrobbio, si vedevano discendere a poco a poco le fiammelle dei lampioni. Seguendo la fiumana della gente che rincasava, Cesarino si lasciò trascinare anche lui verso casa in mezzo al frastuono dei matti, dei carri, delle trombette, tra banchetti e botteghe e bazar illuminati, pieni di maschere ridenti e costumi di pagliacci. Milano, che gridava, strillava, che si preparava all'orgia delle cene e dei veglioni, non aveva un migliaio di lire per salvare dalla vergogna un povero padre di famiglia (De Marchi 2000: 51-52).

Il contrasto tra il carnevale e quella che a tutti gli effetti ci appare una passione laica⁵², con tanto di vittima sacrificale, serve a De Marchi per tratteggiare la condizione dell'uomo moderno e nello stesso tempo per offrirci una prima diagnosi dei mali che affliggono il nuovo *Milanon*. Incarnando il punto di vista della piccola borghesia impiegatizia, lo scrittore rivolge la propria attenzione al malessere di un'epoca, in cui nulla sembra offrire più certezze e tutto muta troppo in fretta: dal trasformismo in politica agli sventramenti edilizi. Fin dall'inizio De Marchi ci offre un'immagine antifrasticamente contraddittoria (*magro-grasso*) di quel giovedì di carnevale milanese.

Era un magro giovedì grasso. Piovigginava. Tuttavia le strade formicolavano lo stesso della solita gente che ha sempre voglia di veder qualche cosa anche quando non c'è niente da vedere e che, in mancanza di meglio, si contenta di vedere sé stessa. Qualche balcone addobbato, qualche strillo di mascherotto, qualche carrozza coi campanelli, davano di tempo in tempo delle illusioni di giovedì grasso, ma intanto piovigginava malinconicamente (De Marchi 2000: 7).

Nel personaggio di Demetrio, De Marchi sembra invece aggiornare un tipo ben noto alla tradizione lombarda: il popolano retto e pio, che si avvia sempre più a essere vittima dei meccanismi sociali. Aveva cominciato Maggi con Meneghino (Maggi 1964, in particolare la commedia *I consigli di Meneghino*), restituito, dal blasone comico, alla sua dignità di umile cristiano. Proseguì il Porta con i suoi ben più incisivi personaggi, primo fra tutti Giovannin Bongee, sempre alle prese con soprusi e vessazioni. E, se i precedenti eroi appartenevano al mondo popolare e dun-

52. La suggestione del contrasto tra il carnevale e la corsa verso la morte di Cesarino era stata sottolineata da Tessa 1938: 706-18.

que continuavano a indossare una maschera di comicità popolare, coerentemente con la rappresentazione della Milano postunitaria Demetrio è invece un piccolo borghese, sradicato dalla campagna a causa della crisi economica. Scrive ancora Anna Modena:

Anche Demetrio è figlio della crisi agraria: non bastavano i cappellini e il lusso della bella Angiolina, la sua matrigna a rovinare la famiglia; la rovina definitiva arriva con la disdetta dell'affitto da parte dell'Ospedale.

Demetrio approda a Milano, per la precisione «si riduce» a Milano, coi quattro stracci che aveva e col padre al seguito; con la raccomandazione dello zio prete, Giosue Pianelli, canonico in Duomo; inizialmente ha un posto di scrivano in Curia, provvisorio, poi diventa terzo bollatore all'ufficio del Bollo straordinario, e da ultimo, per speciale raccomandazione del cavalier Balzarotti, commesso gerente: stipendio millequattrocento lire (Cremante (a cura di) 2005: 100).

Ma identiche sono le «desgrazzi» che ne hanno funestata l'esistenza. Questa genealogia, sottolineata anche da Anna Modena (De Marchi 2000: XXXV-VI), provvede a legare ancor più Demetrio alla città. Il personaggio risulta così un prototipo della milanesità più autentica, in un senso profondo e morale, esponente di quella eticità che la tradizione letteraria lombarda, da Maggi a Parini, da Porta a Manzoni, non aveva mai cessato di porre tra i suoi valori più alti. E così proprio l'apparente anacronismo di Demetrio, uomo all'antica e superato dai nuovi, cinici tempi, eroe della mezze maniche secondo la definizione di Anna Modena (Cremante (a cura di) 2005: 101), non lo sentiamo oggi come un limite⁵³, bensì come una critica verso una società impazzita.

53. Limitazioni sul personaggio di Demetrio e sul messaggio che la sua figura propone al lettore hanno avanzato Rosa 1982: 223 e segg. e Spinazzola 1971, che pure riconosce il valore della sua narrativa nel quadro di una strategia

2.5.3. *Milanin Milanon*

Le prose dialettali di *Milanin Milanon* non costituiscono un fenomeno isolato nella letteratura del secondo Ottocento. Come ha mostrato Franco Brevini ricostruendo la produzione dialettale dell'epoca, l'opera di De Marchi partecipa di un clima sentimentale diffuso. I vecchi municipi dell'Italia pre-unitaria, inglobati nel nuovo assetto statale, affidano l'orgogliosa memoria del prima a una produzione assai diversificata, che da un capo all'altro del paese evoca sulla pagina luoghi caratteristici, tipi e macchiette locali, ricordi e aneddoti.

La poesia in dialetto ricalca da vicino le tendenze della poesia in lingua e anzi in una certa misura le conduce alle loro estreme conseguenze, nel senso che si specializza nella restituzione dei mondi domestici e feriali, per i quali l'italiano con il suo distacco idealizzante sembra meno idoneo. Divenuti lingue provinciali e familiari, i dialetti danno vita a una poesia minore, che dà voce alle tante Italie decise a testimoniare la loro originalità, in un rapporto diversamente conflittuale con il centralismo omologante del nuovo stato. Nella produzione dialettale trovano dunque spazio il tipico, il colore d'ambiente, l'idillio campestre, la macchietta, il bozzetto, la gnomica e la satira (Brevini 1999: II, 2865).

A conferma delle affinità fra questi testi, si può aggiungere che spesso l'occasione per il vagheggiamento delle città preunitarie è offerta, come avviene per De Marchi, dall'abbattimento degli antichi bastioni e dagli sventramenti edilizi, che cancellano intere porzioni del tessuto urbano.

letteraria volta alla comunicazione verso il mondo subalterno.

Te scrivi rabbiôs, Carlin, dal mè stanzin depôs al campanin de San Vittor di legnamee. Chi dedree l'è trii mes che fann tonina di cà de Milan vècc: e picchen, sbatten giò camin, soree, finester, tôrr e tècc, grondaj, fasend on catanaj in mezz a on polvereri ch'el par propi sul seri la fin del mond.⁵⁴

Le «prose cadenzate» di *Milanin Milanon* sono fra le poche pagine dialettali di De Marchi. L'esiguità della produzione vernacola colpisce in un autore che in fondo per tutta la sua vita non ha fatto altro che parlarci della sua città. D'altronde, cresciuto alla scuola del toscanismo manzoniano e sorretto da una viva volontà di usare la letteratura come strumento di promozione sociale, De Marchi si inibisce la tentazione della dialettalità, che pure forma per così dire il basso continuo della sua prosa italiana⁵⁵. Le prose di *Milanin Milanon* sono formalmente assai strutturate e svolgono su un piano decisamente agiografico situazioni che si ritrovano nei romanzi maggiori. Basta scorrere i titoli per rendersi conto che qui De Marchi si è spostato dal racconto dei conflitti che vivono i personaggi alla descrizione di quadretti che si collocano solitamente sullo sfondo: *L'inverno*, *Ohee spazzacami!*, *Ringraziament del poer spazzacamin pinin pinin*, *I pover mort*, *Me regordi. . .*, *El noster Domm*. Fra queste pagine la più celebre è certamente quella che intitola l'intera raccolta. Spesso portato in teatro, *Milanin Milanon* risulta assolutamente decisivo per la ricostruzione dell'immagine di Milano nel secondo Ottocento.

54. «Ti scrivo rabbioso, Carlino, dalla mia cameretta dietro al campanile di San Vittore dei falegnami. Qui son tre mesi che fanno strazio delle case della Milano vecchia: e picchiano, abbattono camini, soffitte, finestre, torri e tetti, grondaie, facendo un putiferio in mezzo a un polverume che par davvero la fine del mondo» (De Marchi 1959–65: III, t. II, 63–64. La traduzione di S. Bajini in Bezzola (a cura di) 1994: 436–37).

55. Sulla componente dialettale in De Marchi cfr. Testa 1997: 88.

Da una parte testimonia la stagione di sventramenti che la città vive negli ultimi decenni del secolo per lasciare posto all'impetuosa modernizzazione che avanza. Dall'altra documenta l'insorgere di una serie di spinte nostalgiche, che finiscono per ritagliare all'interno della capitale morale quel mondo locale e minore, già tratteggiato dallo scrittore intorno a Demetrio. Ma le prose cadenzate di De Marchi ci offrono anche una conferma in più del declino provincialistico della letteratura dialettale della nuova Italia, cui anche la capitale morale non sa sottrarsi. Ancora una volta Franco Brevini:

Se Porta e Belli avevano sentito le loro città come compendi dell'universo, l'autore di *Demetrio Pianelli* riduce invece l'universo alla sua città, ritagliandovi in essa una città più piccola e cordiale («quell noster Milanin di noster temp» che «el stava intorna al Domm come ona famiglia che se scalda al camin»), che dal passato non cessa di lanciare la sua lusinga al poeta *deraciné* nel vorticoso e impersonale *Milanon* di oggi (Brevini 1999: II, 289I).

In realtà De Marchi si rivolge proprio a Porta, che viene familiarmente chiamato «Carlin», nume tutelare della milanesità e testimone di imponenti trasformazioni che sembrano minacciare la stessa identità milanese. Nella tradizione milanese un altro grande poeta riproporrà a distanza di pochi decenni la nostalgia della Milano del passato: Delio Tessa.

Per me... Si è sbagliato tutto. Sbagliato dal giorno che han buttato giù il coperto di Figini in Piazza del Duomo per sostituirlo colla Galleria, che mi rincresce di non poter ammirare.

La deprecata mania del mastodontico - che non è da confondere col monumentale - è cominciata di lì. Il nucleo della città vecchia, chiuso nell'anello dei navigli, l'avrei lasciato tale

e quale pensando che a lungo andare anche il vecchio diventa antico e finalmente venerabile. Fra i navigli e i bastioni e più oltre, approfittando dello spazio che la pianura offriva, avrei costruito la Città Nuova coi suoi uffici, colle sue banche, con tutto. In un gran centro si trova sempre un gruppetto di originali che preferisce le viette ai larghi viali alberati; le donnette di Chiesa avrebbero potuto vivere indisturbate nei loro abbaini all'ombra dei campanili. Insomma dentro la cerchia dei navigli avrei immaginato una specie di ghetto dei vecchi milanesi (Tessa 1988: 79-80).

Ma, mentre De Marchi non esce dall'ambito di una sia pur suggestiva rievocazione del perduto *Milanin*, Tessa adibisce la sua rievocazione della Milano *d'autrefois* a una precisa funzione polemica. Come si vedrà analizzando il poemetto *a Carlo Porta*, la civile Milano illuministica e romantica a cavallo tra Sette e Ottocento servirà a Tessa per la sua invettiva contro la volgare Milano fascista.

Anche al lettore meno attento non sfuggono in *Milanin Milanon* il tono agiografico ed esclamativo, non meno che la complicità tipica dei reduci che abbiano vissuto una drammatica svolta storica. L'ossimoro del titolo, che accosta i due opposti volti della città, ricorrendo al diminutivo e all'accrescitivo, si replica nel testo, dove la Milano del passato è affidata a una serie di diminutivi e vezzeggiativi, mentre quella tardo ottocentesca agli accrescitivi.

Ma quì bei contradèi in drizz, in sbièss, cald d'inverno e frècc el mes d'agost, quì strecioeur cont in aria el lampedin che fava ombria, quì presèpi de cà, de spazzacà, coi ringheritt tutt a fior, quì scalett, quì cortitt, quì loggett, ecc (Bezzola (a cura di) 1994: 444-45) .

A sua volta *Milanon* trascina con sé «cittadon», «casonn», ecc., stabilendo quella polarità che Franco Brevini ha rias-

sunto con la formula «il familiare contro il babelico».

Il *Milanin* demarchiano si propone come la più netta antitesi alla città emblema del 1881. Alla *grandeur* della capitale morale viene opposta una Milano-paese, che vive a ridosso del suo contado⁵⁶. Il ricambio tra città e campagna ha preso forma in *Demetrio Pianelli* nell'asse Demetrio-Paolino delle cascine, attraverso cui il protagonista ha potuto completare la propria opera di soccorso alla famiglia del fratello. Ma è un ricambio che appartiene al passato: non a caso Verga in *I dintorni di Milano* insisterà invece sugli elementi di discontinuità.

E on poo fœura de man, duu pass a bass di pont, pareva subet on alter paes, con quî sces tiraa tra i mur, con denter quî campagn de ortaj con qui giarditt insci fresch, ombros, vestii de fior, de fœuj, de maggiorana, con quî sces de fambrôs e quî toppiett de ribes e d'uga moscadèlla. Se trovava la bella compagnia coi tosann, con la frota di parent e se giugava ai bocc sott a la toppia - el pestonin a mœuj - infin che in mezz ai bocc se vedeva ballin.⁵⁷

De Marchi riconosce i vantaggi del progresso, tratteggiando la mirabile crescita della città, ma il suo cuore continua a battere per la Milano appartata, quella degli abbaini in cui abitava il protagonista del suo romanzo.

56. Fittipaldi 1965, XI, 217.

57. «E un po' fuori di mano, due passi dopo i ponti, pareva subito un altro paese, con quelle siepi tirate fra i muri, con quella campagna di ortaglie, con quei giardini così freschi, ombrosi, vestiti di fiori, di foglie, di maggiorana, con quelle siepi di lamponi e quei pergolatini di ribes e d'uva moscatella. Si trovava la bella compagnia con le ragazze, con la frota dei parenti e si giocava alle bocce sotto il pergolato — il quartuccio in fresco — finché in mezzo alle bocce si vedeva il pallino» (La traduzione è di S. Bajini in Bezzola (a cura di) 1994: 438-39).

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, sù e giò per i tranvaj, sù e giò per i vapor, de dì, de nott, che no se troeuva on can che faga el quart. Tutt se dis, tutt se stampa, tutt se cred e se bev a l'ingross, ma quel vinett salaa, nostran, che se beveva a la Nô, a la Pattonna, in del tazzin, con quî duu amarett, tra ona carezza al can e on'oggiada a la padrona, Carlin, el gh'è pù, Carlin.

Sto Milan Milanon l'è on cittadon, no disi. De nott ghe se ved come del dì (te piàs a ti?), se va in carrozza con duu sold, e fina mort te porten in carrozza; ma quî bèi contradèi in drizz, in sbièss, cald d'inverna e frècc el mes d'agost, quî streccioeur cont in aria el lampedin che fava ombria, quî presèpi de cà, de spazzacà, coi ringheritt tutt a fior, quî scalett, quî cortitt, quî loggett, miss sù come i niâd fina al terz pian, quî tècc vècc vècc che sponta erbos coi grond pensôs, veduu sul scûr, col ciar de luna che giuga in mezz ai mur, gh'aveven el sò bell, vera Carlin?⁵⁸

58. «Questa Milano Milanona sarà pur bella, non dico. Ci sono piazze, teatri, case, contrade, palazzi, botteghe, istituzioni che ai nostri tempi c'erano soltanto a Parigi; c'è gente che va, che corre, che tace, che sbuffa, su e giù per i tram, su e giù per i treni, di giorno, di notte, che non si trova un cane che faccia il quarto. Tutto si dice, tutto si stampa, tutto si crede e si beve all'ingrosso, ma quel vinello saporito, nostrano, che si beveva alla Noce, alla Pattona; nello scodellino, con quei due amaretti, fra una carezza al cane e un'occhiata alla padrona, Carlin, non c'è più, Carlino. Questa Milano Milanona è una cittadona, non dico. Di notte ci si vede come di giorno (ti piace, a te?); si va in carrozza con due soldi e persino morto ti portano in carrozza; ma quelle belle stradine diritte e di sbieco, calde d'inverno e fredde al mese d'agosto, quei viottoli con in aria la lanternina che faceva ombra, quei presepi di case, di abbaini, con le ringhierine

tutte a fiori, quelle scalette, quei cortiletti, quelle loggette, messe in alto come nidi fino al terzo piano, quei tetti vecchi

vecchi che spuntano erbosi con le grondaie che ci pensano su... veduti al buio col chiaro di luna che gioca fra i muri, avevano il loro fascino, vero Carlino?» (Ivi, pp. 442-45).

L'opera di De Marchi vive dunque delle contrapposte tensioni tra due epoche e due mondi. Da una parte lo scrittore subisce il fascino della modernità milanese, descrive gli ambienti urbani e ne pone in luce le opportunità. Dall'altra non può non rimpiangere la città pre-unitaria che il progresso sta cancellando, con le sue dinamiche più a misura d'uomo. Tale contrasto, che è stato denunciato dalla critica di ispirazione sociologica e marxista (soprattutto Spinazzola e Rosa) come uno dei limiti dell'opera demarchiana, incapace di aprirsi alle dinamiche della nuova società borghese che avanza, costituisce in realtà uno dei motivi poetici più forti nel mondo dello scrittore. Se da una lettura del testo in quanto testimonianza storica, ci spostiamo verso una diversa lettura interessata ai risultati estetici, il meglio di *Demetrio Pianelli* sta forse nell'acuta nostalgia che il protagonista prova verso un modello di esistenza pre-moderna, in cui ci sia ancora spazio per i valori umani.

In tal senso, da posizioni profondamente diverse rispetto a quelle dei palombari sociali e con la misurata moderazione che è così sua, De Marchi formula una critica altrettanto severa del mito della capitale morale, in cui pure aveva creduto⁵⁹, definendola amaramente «capital del ghell» («capitale del denaro», De Marchi 1965: II, 67). Del resto l'addio a Milano di Demetrio non potrebbe essere più desolato:

Dunque, addio tegole, addio abbaini, addio campanile delle
Ore, addio vecchio duomo di Milano, che più si guarda più

59. Anna Modena ha fatto notare come il De Marchi apologeta della Galleria in AA.Vv. 1881c manifestasse fino da allora «qualche nota amara, che gli derivava dall'essere, rispetto a quel mondo, di tutt'altra specie» (Cremante (a cura di) 2005: 87).

diventa bello, più diventa grande, come se ognuno vi aggiungesse per frangia i suoi pensieri migliori. Addio Milano, città più buona che cattiva, che dà volentieri da mangiare a chi lavora, ma dove, come in ogni altro paese del mondo, chi non sa fingere non sa regnare (De Marchi 2000: 420-21)

Il tramonto di un primato

3.1. La Milano del primo Novecento

3.1.1. *La città che sale*

All'appuntamento con il nuovo secolo Milano è una città ferita dalla drammatica vicenda del maggio 1898, quando l'esercito aveva sparato con il cannone sulla folla dei manifestanti. Eppure, nonostante la cruenta vendetta regicida dell'anarchico Bresci, che ebbe come teatro il parco di Monza, la Lombardia è più che mai pronta con il proprio sistema industriale a cogliere le feconde opportunità dischiuse dal ciclo espansivo dell'economia internazionale.

A fronte di un paese ancora largamente agricolo, Milano si presentava come una città modernamente industriale, non confrontabile ad alcuna altra realtà italiana, tanto che nel 1899 Gaetano Salvemini poté scrivere: «Quello che oggi pensa Milano, domani lo penserà l'Italia» (Salvemini 1961). Non è un caso che proprio la più dinamica fra le città del paese diventi la capitale del Futurismo italiano, il principale avvenimento letterario e culturale della Milano primo-novecentesca. Marinetti abitava a Milano in corso Venezia e al teatro Lirico celebrava le sue movimentate serate. Il primo manifesto del movimento, uscito su *Le Figaro* nel 1909 e rilanciato in quello stesso 1910 con il *Manifesto*

della letteratura futurista, recava la firma del suo più illustre esponente italiano, turbolento milanese d'importazione, sostenuto in città da un manipolo di seguaci, fra cui il poeta Paolo Buzzi, che tradurrà in meneghino il *Manifesto* stesso (Brevini (a cura di) 1994: 55–56). Un pittore futurista come Boccioni riassume in quello stesso 1910 il clima di euforica modernizzazione della Milano primo-novecentesca con la celebre tela *La città che sale*, oggi esposta al Museum of Modern Art di New York.

Giovanna Rosa ha sottolineato come Milano sia la «capitale elettiva» del Futurismo, in quanto il movimento nasce e si afferma in una stagione di impetuosa crescita economica della città, di cui costituisce l'emblematico riflesso. Lo stesso Marinetti, nota la studiosa milanese, ricordava come Milano fosse ritenuta da «tutti gli italiani la centrale delle energie e degli ottimismo d'Italia», ovvero, «la locomotiva sbuffante della penisola-treno» (Rosa 2001: 251). In nessun altro scenario meglio che in quello milanese, dunque, avrebbe potuto essere ambientata la rivolta futurista, che, entusiasta della nuova civiltà delle macchine, rigettava violentemente il museo e la tradizione. E la macchina, vera icona del Futurismo, costituiva a Milano una realtà sempre più tangibile.

Alla vigilia della prima guerra i distretti industriali italiani erano costituiti da Milano, Genova e Torino. Tuttavia, mentre Genova operava esclusivamente nei settori della costruzione navale e della siderurgia e Torino in quello della meccanica, Milano poteva vantare una diversificazione tecnologica e produttiva senza confronti nel paese (Campodall'Orto 1996: 25).

Tra fine Ottocento e prima guerra mondiale la Lombardia riveste una posizione di indiscutibile leadership nel processo

di modernizzazione dell'industria italiana. È qui che si addensano le principali esperienze nei settori del cosiddetto *second wind* della rivoluzione industriale. Milano, com'è naturale date le sue tradizioni cosmopolite, catalizza esperienze imprenditoriali innovative di ampio respiro. Colpisce da subito in questo processo evolutivo la *poliformità* delle iniziative di «grande impresa»; così consistenti capitali si concentrano nei settori più disparati, non solo in quelli che oggi si potrebbero definire «di punta», ma anche in quelli più tradizionali. Una realtà in contrasto con quella degli altri «vertici» del triangolo industriale, decisamente orientati in senso «monoculturale» (Colli 2001: 490–91).

Dal punto di vista strettamente urbanistico non mancavano in Italia agglomerati urbani di notevoli dimensioni come Roma e Napoli, ma Milano era l'unico centro nazionale che offrisse un tessuto economico, produttivo e funzionale altamente variegato (Isenburg 2003: 122). La Pirelli con i suoi 1300 occupati costituiva la prima realtà operaia milanese, mentre la stamperia di cotone De Angeli raggiungeva gli 800 addetti (Bigatti 2003: 94). Il settore meccanico milanese attivava con il suo dinamismo tutta la rete siderurgica e meccanica lombarda, dal bresciano alla bergamasca. Alle porte di Milano a partire dai primissimi anni del Novecento si insediarono importanti aziende come la Falk, la Breda e la Ercole Marelli, che diedero vita alla cittadella operaia di Sesto San Giovanni.

Il Novecento vede a Milano l'affermarsi dell'industria motoristica con la nascita di sigle come la Bianchi, l'Isotta Fraschini e l'Alfa Romeo. In questa fase la Lombardia è anche la capitale della nascente industria aeronautica, che va a insediarsi intorno a Sesto Calende e, complice il successo dell'idrovolante, nella zona dei laghi. Nel 1909 proprio a Milano si festeggia il primo salone italiano

dell'aeronautica. Il giorno di Capodanno del 1910 il dirigibile dell'ingegner Forlanini decolla dai nuovi hangar di Crescenzago, vola verso Loreto e punta poi sul Duomo, girando intorno alla Madonnina. Il destino aeronautico di Milano era già stato sottolineato da Marinetti, che dalla plancia di un aereo aveva dichiarato: «Finalmente uno scrittoio adatto ad una ispirazione spaziale». Pochi mesi dopo, tra il 24 settembre e il 3 ottobre, Milano ospiterà il Circuito aereo internazionale. Il manifesto che annuncia la rassegna raffigura un aereo in volo intorno alla Madonnina, sottolineando ancora una volta il connubio tra la metropoli lombarda raffigurata nel suo più affettuoso emblema e la prima, pionieristica aviazione.

In questo periodo Milano varca il traguardo del mezzo milione di abitanti. Può vantare ormai 10 mila apparecchi telefonici e 24 linee tramviarie. Dal 28 aprile all'11 novembre 1906 ospita l'esposizione Universale del Sempione. Gli 84 ettari della mostra vengono visitati da 9 milioni di visitatori, un milione dei quali proviene dall'estero. I reali venuti a inaugurare la fiera assistono anche alla posa della prima pietra della nuova stazione ferroviaria di un monumentale gusto assiro-babilonense, che intende celebrare i fasti della metropoli.

Lo sport e il turismo stanno diffondendosi presso la grande e la piccola borghesia. Alla fine del secolo vengono fondati la Canottieri Milano e il Touring Club Italiano, che vanta ormai 50 mila soci e pone Milano alla guida della dilagante passione ciclistica. Nel 1901 viene inaugurato il Palazzo della Borsa, che consolida il primato milanese anche sul piano finanziario. Nel 1902, per venire incontro alla crescente richiesta del terziario, nasce l'Università commerciale «Luigi Bocconi», che tiene a battesimo la prima facoltà di economia in Italia.

Nel primo decennio del Novecento la crisi agricola e lo sviluppo dell'industria determinarono un cospicuo incremento dei flussi migratori verso la città, che posero gravi problemi abitativi. Nelle periferie, lungo le principali arterie di comunicazione, ma anche nelle zone centrali, che la speculazione edilizia aveva liberato da antichi edifici come il Lazzaretto, sorsero i primi insediamenti di edilizia popolare, destinati ad accogliere la recente immigrazione operaia. La tendenza si accentuò nei primi anni del Novecento in coincidenza con un'amministrazione orientata verso le riforme sociali. Nel 1907 il Comune fondò l'Istituto per le case popolari economiche, che sorsero intorno ai viali di circonvallazione e andarono ad affiancarsi alle vecchie case di ringhiera del centro storico, sempre più sistematicamente smantellate per lasciare il posto agli uffici.

Il serrato processo di industrializzazione fece di Milano anche la nuova capitale del movimento operaio. L'amministrazione comunale della città fu conquistata dai socialisti una prima volta nel 1899, una seconda volta nel 1913, quando iniziò una fase «rossa», interrotta solo nel 1922 dalle squadre fasciste. Per le industrie milanesi la guerra rappresentò una straordinaria opportunità di sviluppo e in questo caso l'imprenditoria lombarda abdicò dalle proprie tradizionali autonomie, per aderire alle mitologie del paese ufficiale impegnato nello sforzo bellico.

In tutti i centri industriali della Lombardia gli anni successivi alla prima guerra mondiale furono caratterizzati da violenti scontri tra movimenti che esprimevano le preoccupazioni e le paure della borghesia e dei ceti medi e all'opposto il movimento socialista, confortato dai successi elettorali delle elezioni politiche del 1919 e di quelle amministrative del 1920.

Milano fu al centro del cosiddetto «Biennio rosso», che tra il 1919 e il 1920 vide infiammarsi le lotte operaie e culminò con l'occupazione delle fabbriche del settembre del 1920. Lo scontro tra socialisti e nazionalisti esplose in modo clamoroso nell'aprile del 1919, con violentissimi scontri tra le due fazioni e con l'assalto della sede milanese dell'organo socialista, l'«Avanti!». L'anno successivo fu a Milano, dalle officine Romeo, che prese il via l'occupazione delle fabbriche, rapidamente estesa a tutta la penisola e destinata a protrarsi per circa un mese.

Ma se fu capitale del socialismo, Milano lo fu anche del fascismo. Nel marzo del 1919, in piazza San Sepolcro, vennero fondati i Fasci italiani di combattimento e in città, in via Paolo da Cannobio, sorse la prima sede. Fino dal 1914 in città aveva iniziato le sue pubblicazioni il «Popolo d'Italia», fondato da Mussolini, che a partire dal 1922 sarebbe diventato l'organo ufficiale del Partito nazionale fascista.

3.1.2. *Una logica monocentrica*

Chi ripercorra i piani regolatori milanesi dall'Unità alla seconda guerra mondiale, non tarda a scoprire che a improntarli è una logica di tipo monocentrico che si innesta sulla originale *forma urbis* della città. Nel 1912 il piano regolatore Pavia–Masera consolida gli assi radiali e le circonvallazioni e incoraggia la caratterizzazione funzionale delle diverse aree urbane: entro la cerchia dei Navigli il terziario, mentre nelle periferie intorno alla cintura ferroviaria le industrie e le residenze operaie (De Carolis, Pisani, D'Agostini, Pozzi 1996: 89–90).

Nonostante il piano Beruto dovesse durare per venticinque anni, la velocità dei cambiamenti in città impone

già all'inizio del Novecento il problema di una nuova definizione degli spazi urbani. Nel 1909 Milano vantava 600 mila abitanti, che si prevedeva dovessero superare il milione nei primi anni Trenta. Purtroppo il nuovo piano Pavia–Masera, che prendeva come confine di Milano la nuova cintura ferroviaria, non risolse i gravi problemi della densità abitativa. Autorizzò invece la speculazione edilizia e portò alla scomparsa della maggior parte dei giardini privati che abbellivano la città. Ecco cosa scrive De Finetti:

La città decadeva proprio quando sembrava progredire; il progresso era numerico e spaziale, non qualitativo. Di idee nuove, degne di essere ricordate con lode, il secondo piano regolatore generale non ne contiene nessuna (De Finetti 2002: 217).

Con i primi del Novecento la città riprese a inglobare i comuni circostanti: nel 1923 furono ben undici i centri che divennero quartieri della città. Con la costruzione dei viali della circonvallazione esterna, Milano raggiunse l'estensione di 185 chilometri quadrati, pari a una superficie di ventitrè volte l'area compresa all'interno dei Bastioni (Cavalazzi Falchi 1989: 154, n. 5).

Tra il 1901 e 1913 i salari operai crescono del 26 per cento a fronte di un aumento medio del reddito del 17 per cento. Al positivo andamento può accompagnarsi così una crescita dei consumi, che funge da volano per l'apparato produttivo. Emblematico il ritratto dell'operaio moderno delineato nel 1912 dall'organo dei tipografi e citato da Giorgio Bigatti (2003: 97) «L'operaio moderno non è più quello di un tempo, poichè ama le proprie comodità, non abita più in un tugurio indecente, veste più pulito, ha la bicicletta, compera il giornale».

L'economia dopo la grande guerra riprese a tirare, tanto che nel 1925 si produceva dieci volte più che nel 1914. Purtroppo la crisi del 1929 inflisse un duro colpo e nel 1934 i salari si dimezzarono rispetto al 1926, con un milione di disoccupati (Cavalazzi Falchi 1989: 155).

Tuttavia Milano continuava a crescere con un ritmo di cinquantamila abitanti all'anno, tanto che nel 1940 raggiunse la cifra record di un milione e 327 mila abitanti. Il fascismo rinnovò tra gli anni Venti e gli anni Trenta i fasti del vecchio «piccone risanatore» ottocentesco, sotto i cui colpi caddero antichi quartieri storici come quello di Bottonuto. Le modifiche furono pesanti nella zona di san Babila e di via Larga, ma per fortuna si fermarono in piazza Missori per mancanza di fondi. Non furono invece risparmiati i Navigli, definitivamente coperti a partire dal 1929, per lasciare il posto alla crescita della circolazione stradale. Erano il simbolo della vecchia Milano che se ne andava e suscitarono in molti una viva nostalgia. Gli interventi per la copertura della cerchia interna partirono il 16 marzo 1929. A firmare il progetto era l'ingegner Codara. Per evitare ogni possibile problema, i lavori furono avviati senza le autorizzazioni, né i fondi stanziati dal ministero. «Milano», rivista del Comune, nell'aprile di quell'anno pubblica un ampio *reportage* fotografico, che raffigura la città come un gigantesco cantiere. L'entusiasmo per la nuova opera di modernizzazione è senza eccezioni, salvo alcune terzine in dialetto milanese di Paolo Buzzi, ospitate più per il fatto che Buzzi fosse il segretario generale dell'amministrazione provinciale di Milano, che per una reale condivisione della nostalgia che lasciavano trasparire. In questi mesi tutti i numeri della rivista inneggiano agli interventi urbanistici, che venivano presentati come esempi dell'impetuoso rinnovamento che il regime andava imponendo alla vita

nazionale. Mancarono quasi sostanzialmente le reazioni del mondo della cultura. Fra le poche eccezioni troviamo ancora una volta Luca Beltrami, che già si era schierato contro l'abbattimento del Castello sforzesco. Emblematiche le parole (Brevini (a cura di) 1974: 52) con cui Beltrami liquida la *Mostra del Naviglio* allestita in fretta e furia presso il palazzo della Permanente, dove rimase aperta solo un mese dal 16 maggio al 16 giugno 1929:

Ha tutta l'aria del funerale di prima classe, con il quale il fortunato e degenerare erede si sdebita della noia d'un eccessivo prolungato rimpianto; poiché rievoca *in articulo mortis* l'aspetto tradizionale, storico ed artistico della vecchia Milano, solcata dal Naviglio che ha costituito la estetica della sua prosperità.

3.1.3. *Industria editoriale e giornali*

Lo sviluppo dell'industria editoriale attraversa nel decennio giolittiano una fase di consolidamento, che riflette la situazione della società, caratterizzata da un periodo di stabilità e prosperità e da un allargamento delle libertà democratiche. Si è conclusa la fase di più forte innovazione, che, negli ultimi due decenni del secolo precedente ha visto affermarsi nell'editoria una serie di nuove tecnologie: la *linotype*, la piegatura meccanica dei giornali, la possibilità di riprodurre le fotografie. Ma il processo non è certo lineare. Ad esempio la *linotype*, cioè la compositrice automatica, che rende più celere la preparazione del giornale, si diffonde in Italia assai lentamente. A vent'anni dalla sua invenzione, nel 1906 ne troviamo una novantina e quasi tutte installate a Milano (Murialdi 1996: 91). Il predominio ormai incondizionato di Milano nell'editoria è legato ai processi di industrializzazione, che investono il settore con

grave ritardo rispetto ai paesi più avanzati. Come è noto, fino dal 1890 aveva cominciato a diffondersi anche la rotocalcografia. Ad applicarla ai periodici, creando la rivista a colori, a partire dal primo decennio del Novecento fu l'editore Rizzoli.

A cavallo dei due secoli nasce il giornale moderno nella formula che conosciamo oggi: formato più ampio, pagina suddivisa in cinque colonne, foliazione che sale fino a sei e a otto pagine, notizie sportive e, dall'inizio del Novecento, la terza pagina dedicata alla cultura. I giornali, il cui sviluppo si lega indissolubilmente alle innovazioni tecniche in campo tipografico, devono la loro sopravvivenza alla disponibilità di ingenti capitali finanziari. Sempre più strategico risulta il loro ruolo nella formazione dell'opinione pubblica e nella gestione del consenso. Da qui il legame sempre più stretto tra politica e stampa periodica.

Il mondo dei periodici dà vita a organizzazioni aziendali sempre più complesse. Fra il 1885 e il 1905 il numero delle testate raddoppia (Turchetta 1996: 90). L'editoria punta a soddisfare pubblici diversi portati alla ribalta dalla crescente alfabetizzazione e dal diffondersi della nuova consapevolezza politica. La segmentazione dei lettori sulla base di interessi comuni porta alla differenziazione dei prodotti. Tipico il caso del "Corriere della Sera", che nel giro di pochi anni propone «La Domenica del Corriere» (1899), un periodico di taglio popolare; «La Lettura» (1901), il mensile per il pubblico colto; il «Corriere dei Piccoli» (1908) per i ragazzi.

Una chiave di lettura dell'innovazione è allora quella che coglie il divenire del costume, l'affermarsi delle mode culturali, l'istituzionalizzarsi di alcune pratiche sociali che da elitarie si fanno velocemente popolari o almeno borghesi (è il caso dello

sport e del turismo o della musica che da *colta* si fa *leggera*) o di altre che, inizialmente considerate di basso profilo, si estendono poi a tutti i livelli sociali (come il cinematografo) (Aroldi 1998: 74).

Fra i periodici conferma il suo successo l'«Illustrazione italiana», che dal 1899 deve tuttavia affrontare la concorrenza della più popolare «Domenica del Corriere», capace di parlare ai lettori anche attraverso le celebri tavole a colori di Achille Beltrame. Accanto alla stampa per le donne e per i ragazzi fa la sua comparsa la stampa sportiva. Nel 1896 nasce a Milano la «Gazzetta dello sport»: adotta la caratteristica carta rosa, che la rende ancora oggi inconfondibile.

I primi quindici anni del Novecento sono dominati dalla figura di Luigi Albertini, che conduce il «Corriere della Sera» a un successo senza precedenti: tra il 1900 e il 1925 la tiratura passa da 75 mila a 600 mila copie. Liberale e conservatore, nemico di Giolitti, Albertini guarda come modello giornalistico al «Times» inglese. Si consolida la rete dei corrispondenti, vengono stipulati accordi di collaborazione con i maggiori quotidiani stranieri, si cura la diffusione, che riesce ormai a raggiungere anche il Sud del paese. Nel 1904 il «Corriere» supera il «Secolo» e si impone come «il giornale più ricco e più accurato d'Italia» (Murialdi 1996: 99). Il controllo del consenso da parte del mondo industriale fa sì che il «Corriere della Sera» faccia riferimento ad azionisti come i Crespi (cotone), Pirelli (gomma), De Angeli (tessile).

Si fa strada anche la pubblicità, che comincia a dilagare sulla maggior parte delle testate. Ma si diffondono negli spazi urbani anche i manifesti pubblicitari, realizzati dalle Officine Grafiche Ricordi, guardando agli esempi francesi.

Negli anni Venti, dopo la parentesi della guerra, l'editoria assume un'organizzazione sempre più apertamente industriale. Si affermano le grandi case editrici che accentrano tutte le fasi della produzione, incluse quelle non editoriali della tipografia e della composizione.

Dal punto di vista della produzione libraria, l'età giolittiana mostra un consolidamento e una crescita, che proseguono le tendenze inaugurate negli ultimi decenni dell'Ottocento. Milano si impone in questa fase come la città caratterizzate dalle imprese di maggiori dimensioni, puntando sul libro di intrattenimento rivolto ai nuovi ceti sociali, che si erano accostati all'esperienza della lettura. Non meno importanti i testi di divulgazione tecnica e scientifica e le pubblicazioni legate al radicalismo politico di marca socialista (Cadioli e Vigini 2004: 48). Nei primi vent'anni del secolo Treves continua ad aggiudicarsi un primato non ancora minacciato dalle nuove sigle.

Con l'avvento del fascismo l'editoria giornalistica e libraria si deve misurare con le pressioni del regime, che ne fa uno strumento di promozione del consenso (Isenghi 1979: 24). Mentre fino dagli anni Venti si assiste all'imporsi di una censura piuttosto rigida sulla stampa, è solo con gli anni Trenta, in particolare con le leggi razziali, che l'editoria vede inasprirsi i controlli sulle proprie produzioni.

Uno degli effetti indiretti che le pressioni propagandistiche del regime ottennero sull'editoria fu una generale modernizzazione, perseguita nell'intento di conquistare settori di pubblico sempre più vasti. Il fascismo poté contare sul favore dell'intero settore editoriale attraverso sovvenzioni e acquisti di libri per biblioteche, scuole e istituti di cultura in Italia e all'estero. Non mancavano iniziative più qualificate come l'*Enciclopedia italiana*, avviata nel

1925 da Giovanni Gentile con Giovanni Treccani. Nel frattempo la scena milanese si animava ulteriormente con la nascita di nuove sigle caratterizzate da una forte presenza dell'editore: Bompiani, Rizzoli e Garzanti, che acquisisce il catalogo della Treves da tempo in crisi.

Uno dei casi più interessanti dell'editoria del Ventennio è quello della Mondadori (Decleva 1993), che fin dal 1919 si mostra attenta al libro rivolto a un pubblico ampio, senza escludere testi di qualità, che possano tuttavia contare su una base ampia di lettori. Tra gli anni Venti e Trenta la nuova casa editrice si apre alla letteratura straniera: celebri le collane della «Medusa» e degli «Omnibus», in cui uscirà *Via col vento*. Spesso, nell'intento di penetrare capillarmente nel mercato, Mondadori stampa lo stesso titolo in collane diverse quanto a prezzo e formato (Turchetta 1996: 92). Il risultato è una crescita del settore della narrativa, che si dimostra quello dominante sul mercato. Basti dire che i 617 titoli del 1926 raggiungono nei primi anni Trenta una media di 1500 titoli. In realtà nel passaggio tra i due decenni è l'intera produzione che decolla: ai 7000 titoli degli anni Venti ne seguono 11 mila negli anni Trenta (Cadioli e Vigni 2004: 69 e 75). Nel 1929 viene varata la collana dei «Libri Gialli», sigla che dal colore della copertina passerà a indicare la letteratura poliziesca. Nel settore della produzione di consumo vanno segnalate anche le strisce di Walt Disney, a cominciare da «Topolino», e i femminili, fra cui non si può dimenticare «Grazia». Un grosso affare fu per la Mondadori la stampa del libro unico per le scuole elementari in una condizione pressoché monopolistica, che permetterà alla casa editrice di raddoppiare il suo fatturato da 1.460.000 lire del periodo 1932-33 a 3.160.000 del periodo 1935-36 (Decleva 1993: 209).

3.2. La fine del mito di Milano nel grottesco di Delio Tessa

3.2.1. *L'impossibilità di essere Carlo Porta*

Delio Tessa conclude il nostro viaggio attraverso gli autori che ci hanno consegnato l'immagine di Milano nel corso del XIX secolo. Con il massimo poeta milanese del Novecento, certamente una delle vette dell'intera tradizione dialettale lombarda¹, il mito della capitale morale si scontra con la cultura della Milano fascista, che si è affermata contrapponendo i nuovi valori della civiltà di massa alle élites della vecchia società ottocentesca liberal-borghese.

Il decennio giolittiano è stato indicato come «l'acme e la conclusione del sistema liberale inteso nella sua accezione classica, ottocentesca» (Carocci 1961: 7). A impedirgli di sopravvivere oltre la prima guerra mondiale furono avvenimenti che ci riportano ormai in un'altra epoca: la nascita dei primi poli industriali, la mobilitazione di mas-

1. La tardiva riscoperta di Delio Tessa appare clamorosa a fronte della qualità dei risultati offerti dalla sua pagina. Già Pietro Paolo Trompeo scriveva che «se è necessario studiare il greco per leggere Saffo, bisogna imparare il milanese per capire Tessa» (1952). Pur salutato da giudizi critici di estrema autorevolezza, da Croce a Pasolini, da Linati a Mengaldo, da Fortini a Isella, fino al lavoro di Brevini (1995, ma anche Brevini (a cura di) 1999), il poeta milanese non ha ancora visto consolidare la propria fortuna nella storiografia letteraria, al punto che ancora nell'antologia *Poeti italiani del Novecento*, Mengaldo poteva denunciare il «disinteresse per questo poeta, uno dei più grandi del nostro Novecento senza distinzione di linguaggio, [...] una vergogna della critica italiana» (1978). Secondo Fortini le premesse per una lettura che renda finalmente giustizia a Tessa si fonderebbero sul «recupero di quanto di espressionistico, plurilinguistico e dialettale si è manifestato negli scorsi sessant'anni» in seguito alla crisi della vecchia storiografia, che accordava un primato alla linea novecentesco-ermetica (1977b).

sa di socialisti e cattolici, l'allargamento dell'elettorato. È significativo che alle elezioni politiche del 1919 ottennero una travolgente affermazione il Partito socialista italiano (32,4%) e il Partito popolare (20,6%), mentre le formazioni liberali, che avevano controllato il parlamento per tutta l'età postunitaria, non conquistarono la maggioranza dei seggi alla Camera.

Con Tessa giunge al termine un percorso letterario e ideale iniziato un secolo prima con Carlo Porta, da cui infatti ha preso le mosse il nostro cammino. Ed è quanto mai significativo che a passarsi il testimone in questa decisiva transizione storica siano i due più illustri esponenti della tradizione letteraria milanese. Un'ideale consegna che viene esplicitata dallo stesso Tessa nella tarda, amarissima poesia *A Carlo Porta*, una sorta di testamento, che egli redige dialogando con il suo illustre predecessore primo-ottocentesco (Gibellini 1976). Anche dal punto di vista formale, come ha notato Franco Brevini, Tessa è un portiano che non può più scrivere come Porta, un narratore, che, proprio a causa di una situazione storica sempre più problematica e conflittuale, non è più in grado di affidarsi alle ordinate strutture del poemetto di matrice neoclassica e romantica².

Tessa era un narratore che vedeva frammentarsi fra le mani la propria materia, fino a ridursi a un fascio di schegge liriche. Il processo di distruzione sarà nettissimo nei testi della seconda grande fase creativa tessiana, negli anni compresi tra il 1929 e 1936 (Brevini (a cura di) 1999: III, 3181-82).

La scelta di Tessa come capolinea del primato milanese può essere ovviamente discussa e c'è chi, come Giovan-

2. Sull'argomento si veda anche Gibellini 1976.

na Rosa (1982: 309–16), del tutto legittimamente ha preferito Gadda quale punto di arrivo. Certamente l'autore dell'*Adalgisa* (Gadda 1943) riduce a tragiche marionette gli esponenti di quella borghesia, che si era posta alla guida della rivendicazione ambrosiana. Ponendo la deformità e la follia al centro del proprio lavoro, con il suo sarcasmo lo scrittore milanese accompagna la vecchia Milano liberale-borghese verso un livido tramonto. L'appassionata indignazione gaddiana è rivolta contro una classe sociale in caduta libera, incapace di presentarsi da protagonista agli appuntamenti con la storia. La stessa scrittura di Gadda, con il disordine stilistico che la caratterizza, sembra impegnata a mimare il disordine del mondo, quel disordine cui anche Tessa dà ampio corso nei propri poemetti. In fondo, come Tessa è un portiano mancato, così Gadda è un manzoniano che non riesce a scrivere come Manzoni, è un *narratore* che non è più in grado di comporre grandi orditi narrativi e si affida piuttosto alle risorse dello *scrittore*. La sua pagina mette a frutto la lezione espressionista di Dossi e infligge un duro colpo alla giovane tradizione della narrativa italiana, cominciata appena un secolo prima con i *Promessi sposi*. Culpabilmente autodistruttiva, l'opera di Gadda può certamente essere letta come un epicedio della classe sociale che aveva promosso il mito della capitale morale. Se io ho privilegiato Tessa, è stato per la sua profonda compromissione con l'*ethos* milanese e addirittura con il dialetto, che ci permette di tracciare un'ideale continuità durata un secolo e originatasi sulle pagine dell'altro grande poeta ambrosiano: Carlo Porta. A ben guardare Tessa ripropone figure e *topoi* milanesi molto vicini a quelli di Porta, ma deformandoli in una luce grottesca, che può ricordare la più violenta pittura espressionista. È questa precisa corrispondenza, oltre alla suggestiva simmetria della formula critica Porta–Tessa, ad

avermi fatto optare per l'autore di *L'è el di di Mort, aлегher!*

Forse nessun altro poeta italiano dell'epoca ha esercitato un'analoga azione distruttiva ai danni delle strutture metriche tradizionali³. Si tratta di uno smantellamento che ha le sue premesse nel disagio storico e culturale, nelle «melanconij» e nei «magon», di cui *A Carlo Porta* rende conto. Il poemetto è un testo capitale per ricostruire l'evoluzione tessiana verso gli ultimi anni disperati della sua vita. La nebbia che viene invocata in apertura ha la funzione di cancellare un presente ripugnante:

Nebbia! Nebbia ven su! vólzet fumeri
di riser, di marscit! Nebbia ven su!
Tra el Redefoss, el Lamber e l'Olon,
scigheron della bassa,
impattònom Milan, sfóndomel sott!⁴

3. Una sintetica descrizione del lavoro tessiano sul verso è fornita da Brevini nell'introduzione al capitolo novecentesco della sua antologia dialettale: «Il trattamento straniante cui Tessa sottopone i suoi materiali riguarda anche gli spezzoni di discorso che affluiscono sulla pagina. Il poeta lavora per un verso conducendo alle estreme conseguenze la sintassi del parlato, riproducendo le iterazioni e le incongruenze che la caratterizzano, per l'altro incastonando voci, esclamazioni e squarci di discorso in un tessuto già di per sé frammentario, fitto di inserti, parentetiche, incidentali, commenti del poeta, visioni di paesaggi, canzoni popolari. Anche l'organizzazione grafica, che enfatizza l'aspetto iconico-visivo, punta sulla frammentazione del tessuto strofico. Siamo in presenza di una vistosa stilistica della discontinuità, che trasforma il testo in un movimentatissimo *patchwork*. Ad accentuare questo aspetto provvede poi tutta una serie di artifici, che vanno dall'uso quasi patologico dei puntini di sospensione al ricorso a violenti *enjambements*, che concorrono al continuo contraddirsi di metrica e sintassi. Tutto questo viene a sua volta valorizzato da un'acuta sensibilità per la dimensione fonico-ritmica, che giunge a Tessa dietro l'influsso vuoi della *musique* verlainiana, vuoi soprattutto del fonosimbolismo pascoliano» (Brevini (a cura di) 1999: III, 3183-84). Più specifici rilievi si trovano in Brevini 1995: 715-59. Sull'argomento utili indicazioni anche in Mengaldo (a cura di) 1978: 447-55.

4. «Nebbia! Nebbia, vieni su. Alzati, fumea delle risaie e delle mar-

Al contrario riemerge dal passato un'altra Milano, che il poeta sente come propria, la civile Milano evocata dai versi portiani. Si annuncia qui il tema di ciò che è vecchio («Milan / veggia», ma anche «denter in del sciroeu della zittaa / del temp che fu e della veggedaa»⁵), che, come vedremo, avrà un valore strategico in Tessa, nella contrapposizione al conclamato mito fascista della giovinezza.

L'è la nostra Milan
veggia — tiremm el fiaa —
l'è la nostra Milan, zion, che canta
e che sona e che balla a carnevaa!⁶

Ma quanto era finora suggerito con allusioni vaghe viene successivamente precisato con riferimenti puntuali alla situazione politica dell'Italia fascista. Prende forma nel testo una cupa disperazione, che, ricalcando alcuni celebri sonetti portiani⁷, porta Tessa a rappresentare il fascismo come l'ennesima incarnazione di un male, che si ripete implacabile di là da ogni trasformazione storica e politica.

Oh el me Carlin, dessèdet,
tira su el coo, sbarloeuggia,
per Meneghin Tandoeuggia, coss te crèdet?
dopo cent ann e pu,
dopo tanto penà, per tant ch'el vaga

cite! Nebbia su. Tra il Redefossi, il Lambro e l'Olona, tu, nebbione della Bassa, avvolgimi Milano nella tua coltre, sprofondamelo sotto!» (Tessa 1985: 392-93).

5. «Milano / vecchia»; «Nel grumolo della città del tempo che fu e dell'età antica» (Ivi: 405).

6. «È la nostra Milano vecchia - tiriamo il fiato è la nostra Milano, zione, che canta e che suona e che balla a carnevale!» (Ivi: 394).

7. Tessa guarda soprattutto a *Marcanagg i politegh secca ball* e a *Catolegh, Apostolegh e Roman* (Porta 2000: 219 e 722).

el mond, l'è semper quell,
 e la cossa che importa, che suffraga
 sola, ball de fraa Luca!
 l'è de fach de cappell a chi ghe dà
 la collobia al porcell;
 impara a saludà
 donca per straa la zucca
 negra del Mussolina e citto lì,
 citto, che tant per ti
 rusca e balla, per ti bona Taliana,
 come ai temp de Franzisch, per ti l'è el bast,
 no se campana d'olter che del bast,
 e descors e reson
 no serven di politech seccaball,
 eternament e senza remission
 ghe l'èet d'avè sui spall
 coi durezz di travers e el spelament
 puttasca e nagott olter!
 Pover el me Talian te see ona bora,
 te see ona gabba... va!
 te seet ona gabbazza!...
 e lavora... e lavora
 a furia de ramazza
 per desmorbà la cà
 e poeu trovass ammò in definitiva
 fognaa sulla ringhera
 tra el cess e la ruera;
 t'han bigollaa... evviva!
 Pover el me farlocch, damm a trà a mi
 tant tant adess gh'è pu nagott de fà,
 se salvom pu, remedi ghe n'è pu;
 conven nanca stà li, andemm sull'onda
 della merda che monta,
 e poeu, se la ven fada, andemm in bionda
 putost e femegh su ona biccerada!⁸

8. «Oh, caro mio Carlino, svegliati, alza la testa, guarda: per Meneghino Tandocchia, che cosa credi? dopo cento e piú anni, dopo tanto penare, comunque vada il mondo, è sempre lo stesso, e la cosa che importa, la sola

Procedendo nel testo, l'invettiva si fa sempre più aspra. Mussolini, corruttore degli italiani, viene salutato come il simbolico acconciatore delle teste del suo popolo, tenendo anche conto che «Peccenna» («Péttina»), nome attribuito al dittatore, evoca in dialetto una pesante reprimenda. La libertà è assimilata a intoccabile materia fecale, mentre la nuova società trova la sua sarcastica perfezione nel portiano «beato asperges del baston» aggressivamente agitato dagli squadristi.

Viva viva el Gran Metter
 Peccenna! viva viva
 evivazza el patron
 nost patron, bon patron
 viva, viva:
 de nun,
 se Dio voeur, semm a piva,
 vemm de dò col ballin;
 on trattin — chì de nun,
 slarga el coeur, — semm fradeij,
 tucc fradeij se Dio voeur!
 semm gioven e semm beij,
 semm grass come porscej

che conta (balle!) è il far di cappello a chi dà da mangiare al porco; impara dunque a salutare per via la nera pelata dei Mussolini e zitto lí, zitto, ché, tanto, per te, fatica e balla, per te *bona Taliana*, come ai tempi di Francesco, per te è il basto, non si zufola d'altro che del basto, e non servono discorsi e argomenti dei politici seccaballe; eternamente e senza remissione tu l'hai d'avere sulle spalle, con la durezza delle traverse, il suo dannato spellamento, e nient'altro! Povero Taliano mio, sei un toppo, sei un tanghero... veh! sei un tangheraccio! e lavora... e lavora, a forza di ramazza, per disinfere stare la casa per poi trovarti, in definitiva, incastrato ancora sul ballatoio tra il cesso e il letamaio: ti hanno fottuto... evviva! Povero mio babbeo, dammi retta, tanto e tanto adesso non c'è piú niente da fare, non ci salviamo piú, non c'è piú rimedio; non con viene neppure starci a pensare, lasciamoci portare dall'onda della merda che sale, e poi, se si dà il caso, andiamo in cimballi piuttosto, e facciamoci su una bicchierata!» (Tessa 1985: 400-02).

semm tucc ona fameija de bagaij,
 coeur avert — quant al rest,
 lassa perd — che l'è bon
 per i caij; — se el fattor
 quand l'occor — l'è tant bon
 de dà el fen — alla vacca,
 coss te ven, — coss te calla
 ancamò? coss te voeutt?
 Libertaa? Oh che balla!
 tocca no che l'è cacca!
 Trinche vein, presto, allon,
 trinche vein! cià on peston
 in onor del patron
 e di sò ganasson!
 Quest l'è me, quest l'è tò,
 no!... che l'è me ancamò!
 ciappa ti, ciappa mi,
 dà chi! viva l'Italia!
 viva el cuu della sciora Amalia!
 viva nun e el segurin
 del fascio! viva el Re
 de baston! (cià del vin!)
 Viva el Papa de Des
 quella tappa d'on Papa
 tapon — compaa bosin,
 viva la Terra alfin
 la Terra nostra in stat de perfezion
 per el beato asperges del baston!⁹

9. «Viva, viva il gran *Maitre* Acconciatete! viva, viva evvivazza il padrone, nostro padrone, buon padrone, viva, viva: da noi, se Dio vuole, siamo a cavallo, andiamo che è una meraviglia; a dir poco, qui da noi — allarga il cuore! — siamo fratelli, tutti fratelli se Dio vuole! siamo giovani e siamo belli, siamo grassi come maiali, siamo tutti una famiglia di ragazzi dal cuore aperto; quanto al resto, lascia perdere, serve solo per i calli; se il fattore, quando occorre, è tanto buono da dare il fieno alla vacca, che cosa cerchi, che ti manca ancora? cosa vuoi? Libertà? Oh che balla. Non toccare, è cacca!. Trinche vain, presto, *allons*, trinche vain! qui una bottiglia in onore del padrone e delle sue mascellone! Questo è mio, questo è tuo; no, è di nuovo

Nel poemetto prende forma la contrapposizione tra un interno accogliente e sicuro e una società dell'illegalità, ormai fondata sull'assassinio, sul furto e sulla delazione. Chiuso il libro del Porta, che aveva riservato una piacevole parentesi, evocando una Milano diversamente civile e popolare, la città che si rivela è la torva metropoli della repressione fascista¹⁰.

Sara el liber, zion,
sara el liber del Porta e stemm in piotta
che in pont de massament e robalizi
in la cà di silenzi e della gent
morta gh'è orecc intorna
e bogna avè giudizi.¹¹

Da questa Milano non può esserci che la fuga. I miti della città che sale, della capitale morale guida per l'intero paese, non potrebbero suonare più anacronistici. Tessa vagheggia il ricovero in un mondo di vecchi preti in pensione, dove aleggia ancora un odore sgradevole di cose del passa-

mio! prendi tu che prendo io, da' qui! viva l'Italia! viva il culo della signora Amalia! viva noi e la scure del fascio! viva il Re di bastoni! (qua del vino!) Viva il Papa di Desio, quel bue d'un Papa, buaccio — nostro compaesano, viva la Terra infine, la nostra Terra, messa in stato di perfezione con il beato aspensorio del bastone!» (Ivi: 402-04).

10. Sul singolare antifascismo tessiano ha scritto parole convincenti Franco Brevini «Tessa esprime dunque la resistenza della vecchia borghesia delle professioni ai nuovi ceti rampanti saliti alla ribalta economico-sociale di conserva con i processi di razionalizzazione produttiva, cui per esempio guardava con favore negli anni Trenta Roberto Tremelloni. Questo spiega il carattere strettamente reazionario dell'antifascismo tessiano» (Brevini 1995: 733-34).

11. «Chiudi il libro, zione, chiudi il libro del Porta e stiamo in gamba, perché, quanto ad ammazzamenti e rupalizi, nella casa dei silenzi e della gente morta, ci sono intorno orecchie che ascoltano e bisogna aver giudizio» (Tessa 1985: 404-05).

to, che tuttavia consolano il poeta disgustato dal presente: «voo giò del pont a stà / con Don Peder Ruscon e i so pret vecc»¹². Anche il Porta se ne è andato esule da questa Milano e, ridotto ormai a una voce che canta, viene inseguito da Tessa, non più in una città ormai del tutto adulterata, bensì nella campagna intorno a Milano. Questa fuga dalla metropoli davvero segna la fine di un'epoca. Nella sua fetida ondata la materia fecale della dittatura, per riprendere la ripugnante immagine tessiana, ha sommerso la capitale morale e per rintracciare ancora qualcosa di quel mondo non resta che fuggire dal centro urbano, anche se in *De là del mur* la fuga dalla città approderà alla follia.

Perchè l'è là,
 te vedet, propi là,
 là de qui part che vola
 asquas per l'aria ammò quaicossolina
 del pover Carlo, tant, che se me volti
 in vers al dazi e scolti
 e pensi alla campagna, all'ombra fonda
 di rong tra sponda e sponda, alla frescura
 dell'acqua che le bagna,
 all'aria remondina, alla bell'aria
 sana, se pensi ai uselitt in scocca
 — parascioeur e cippitt de brocca in brocca —
 e a qui sentirolitt
 solitari a zicch zacch giò per la piana
 che va... fina finorum
 destesament... lontan...
 là dove pòssum, sòrum...
 tra qui acqu, tra qui piant, tra quell'ombria
 vera per nun e santa
 fooura de Porta Lodovica on mia
 eccola finalment

12. «Vado giù dal ponte a stare / con Don Pietro Rusconi e i suoi preti vecchi» (Ivi: 406).

l'apparizion del Porta!
 come ona vos che canta
 sola per la campagna¹³.

Un evento, in cui Tessa vide concretizzarsi emblematicamente questa situazione, fu alla fine degli anni Venti l'apertura dei cantieri per la copertura della cerchia interna dei Navigli, da sempre uno dei simboli conclamati dell'identità milanese. La decisione era dettata dalle esigenze del traffico sempre più congestionato, oltre che dalle dubbie condizioni igieniche dei canali. Tessa intervenne nel dibattito, componendo due testi: il poemetto incompiuto *Navili*, scritto nel 1930, anno della copertura, e, qualche anno più tardi, la prosa *Evocazione*, che risale al 1937 e sarebbe poi stata riunita in *Ore di città* (Tessa 1988: 107-8).

Il poemetto è un dialogo in poesia tra il Naviglio e la propria acqua. L'ambientazione è quella notturna di tante prose tessiane. La scena si svolge in un luogo, che già Emilio De Marchi aveva raffigurato nella novella *Lucia* (De Marchi 1992: 5-14), citando il fanale rosso, che si specchia nel Naviglio dell'ospedale, e la trombetta dell'ambulanza. Gli stessi luoghi compariranno, a conferma dell'insistenza di Tessa sull'umanità sofferente e derelitta, nella prosa *Evocazione*. Anche in *Navili* incontriamo figure di emarginati,

13. « Perché è là, vedi, proprio là, laggiù da quelle parti, che vola quasi per l'aria qualcosina ancora del po vero Carlo, tanto che, se mi volto verso il dazio e ascolto e penso alla campagna, all'ombra fonda delle rogge tra l'una e l'altra sponda, alla frescura dell'acqua che la bagna, all'aria che pulisce i polmoni, alla bell'aria sana, se penso agli uccelletti, cinciallegre e passeri, su e giù, di ramo in ramo, e a quei sentierini solitari a zig zag dentro la pianura che va... all'infinito, distesamente... lontano... là dove possiamo, prendiamo fiato... tra quelle acque, tra quelle piante, tra quell'ombria per noi vera e santa, un miglio fuo ri di Porta Ludovica, eccola finalmente l'apparizione del Porta! Come una voce che canta, sola, per la campagna» (Ivi: 406-08).

che annaspano nella calura soffocante della notte estiva:

Poss nanca! ... tre trombett
 in tre or... tre lettigh! on cioccaton,
 on matt e on assassini...
 nott bianca! ... Luij... zittaa
 che buij... dopo ch'el sò
 l'è andaa giò... per i straa
 oh che caldana ier,
 oh che sira barocca!
 Ingrugnada... patocca...
 moiscia... gent che ranca!¹⁴

Tessa antropomorfizza il Naviglio come la sua acqua, attribuendo a quegli emblemi della Milano liquidata dalla modernizzazione la stanchezza di chi si sente ormai estraneo al proprio tempo. Il sonno invocato dall'acqua e l'accecamento cui va incontro il Naviglio incanalato sotto terra alludono a una volontà di non vedere quanto si sta consumando nella nuova Milano.

semm vecc,
 semm vecc, o bella bionda, e in st'ann che chi
 me sgnàchen sottoterra, vemm in tomba!
 dopo tant che n'emm vist
 e de cas e de gent cossa t'en par
 a ti? no me despias
 asquasi de finilla
 inscì... on bell condutt
 de ciment, on voltin e quest l'è tutt.¹⁵

14. «Non ci riesco! ... tre trombette in tre ore... tre lettighe! un ubriacone, un matto e un assassinio... notte in bianco!... Luglio... città che bolle... dopo che il sole è sceso... per le strade, oh che calura ieri, oh che sera pesante! Immusonita, sfibrata, molliccia... gente che arranca!» (Tessa 1985: 434).

15. «Siamo vecchi, siamo vecchi, o bella bionda, e quest'anno ci schiaffano sottoterra, andiamo in tomba! Dopo tante che ne abbiamo viste, e casi

Emblematiche le parole dell'acqua, che formano una sorta di ritornello: «In sto mond birba, pien de travaij, / l'unch remedi l'è de dormì»¹⁶.

3.2.2. *La città e la guerra*

Di là dagli accenni che si incontrano nelle poesie minori, Milano fa la sua prima grande comparsa in Tessa nel poemetto *Caporetto 1917*, che in una fosca visione raffigura la città all'indomani della celebre disfatta della prima guerra mondiale. Il tracollo avvenne nei giorni della commemorazione dei defunti, che viene caricata dal poeta di un ulteriore valore simbolico. Mentre la metropoli è in preda alla lotta politica, in un momento cruciale della propria storia, Tessa prova a immaginare cosa sarebbe accaduto se, invece di essere fermato sul Piave, l'esercito austro-ungarico fosse dilagato nella pianura padana.

La scena tessiana mostra una Milano in cui il dibattito politico è ancora vivo. È una città disperata, ma vitale che approda a questi versi e si contrappone alla livida Milano di vecchi, di matti e di prostitute, che imperverserà senza eccezioni nella poesia più tarda, in concomitanza con l'insediarsi del regime fascista.

In apertura di *Caporetto 1917*, Tessa affida all'ossimorico titolo dell'intera raccolta — *L'è el dì di Mort, aлегher!* — l'immagine della grottesca contraddittorietà della festa milanese: contraddittoria sia rispetto alla pietosa commemorazione dei defunti, ma ancor più rispetto all'immane

e gente, cosa te ne pare, a te? quasi non mi dispiace di finirla così... un bel condotto di cemento, un voltino ed è tutto». (Ivi: 433).

16. «In questo mondo furfante, pieno di affanni, l'unico rimedio è dormire» (Ivi: 430 e 433).

tragedia che l'esercito italiano e di conseguenza la nazione proprio in quei giorni stanno vivendo.

Torni da vial Certosa,
 torni di Cimiteri
 in mezz a on someneri
 de cioccatee che vosa,
 de baracchee che canta
 e che giubbiana in santa
 pas con de brasc la tosa.
 L'è el dì di Mort, alegher!
 Sotta ai topiètt se balla,
 se rid e se boccalla;
 passen i tramm ch'hin negher
 de quij che torna a cà
 per magnà, boccallà:
 scisger e tempia... alegher
 fioeuj, che semm fottuu!
 noster patatocch
 a furia de traij ciocch,
 de ciappaj per el cuu,
 de mandaj a cà busca
 m'àn buttaa via la rusca,
 scalcen a salt de cuu,
 scappen, sti sacradio,
 mollen el mazz, me disen,
 mollen i arma, slisen
 de tutt i part, el Zio
 me l'à pettaa in del gnàbel
 longh quatter spann e stàbel,
 l'è el dì di Mort e dio!¹⁷

17. «Torno da viale Certosa, torno dai Cimiteri in mezzo ad un semenzaio di avvinazzati che vociano, di festaioli che cantano e che scherzano in santa pace a braccetto della ragazza. È il dí dei Mor ti, allegri! Sotto le pergole si balla, si ride e si tracanna; passano i tram neri di quelli che tornano a casa per mangiare e sbevazzare: ceci e tempia... allegri figlioli, che siamo fottuti! I nostri fantaccini a furia di intontirli, di prenderli per il culo, di mandarli a prender botte hanno gettato la divisa, scalciano a salti di

In un crescendo sempre più cupo, sulla città incombe la minaccia dell'esercito invasore, mentre si scatenano i conflitti tra gli interventisti e i pacifisti. La scena culmina in un grande assembramento tra la piazza del Duomo e la Galleria. Sono gli stessi luoghi cari all'apologia della capitale morale, il centro cittadino, riconvertito ora, da salotto elegante, in teatro dello scontro politico: viene in mente un celebre dipinto di Boccioni, *Rissa in Galleria*, risalente al 1910, pochissimi anni prima della vicenda rievocata da Tessa. Qui esplodono le reazioni popolari, affidate ai lacerti di parlato che Tessa raccoglie e riporta sulla pagina, ma anche al bollettino diffuso dagli altoparlanti e ai canti politici intrecciati alle canzoni di guerra.

li inscì denanz
 del Campari... gh'è ressa...
 pienna la Galleria...
 gent che rebutta... duu
 che vosa... «... A pee in del cuu
 vemm inanz! ... sansesia
 m'àn sfottuu!» «Non bisogna
 cedere!»... gent che roгна...
 gent che inziga sott via...
 che rebuij e che baja.
 Balengo, rocchetton,
 vasco, batta-bastion,
 vòrdela la loccaja,
 ch'è sbottida di boeucc
 foeura in Piazza!¹⁸

culo, scappano, questi sacrali, hanno mollato, mi dicono, buttan le armi, se la svignano da tutte le parti, lo Zio ce lo ha schiaffato nel deretano lungo quattro spanne e stabile, è il giorno dei Morti e dio!» (Ivi: 55-56).

18. «Lí davanti al Campari... c'è ressa... zeppa la Galleria... gente che si urta... due che gridano... «A calci in culo andiamo avanti!... Oramai ci hanno sfottuti!» «Non bisogna cedere!»... gente che brontola... gente che aizza sotto sotto... che ribolle e che urla. Balordi, ruffiani, teppi sti, finocchioni, eccola

Tessa osserva con sgomento lo stolto accanirsi delle parti politiche, che non sembrano valutare cosa stia accadendo, non meno che l'irresponsabilità dei comandi dell'esercito. Tutto contribuisce al consumarsi dell'immane tragedia. Con il procedere del testo la catastrofe si materializza nella lunga fila di profughi che si allontana nella nebbia per fuggire, incalzata dalle schiere dei soldati sbandati, che scappano di fronte al nemico sempre più vicino.

Signor! Signor! ... deslippa,
 rogn, generaj de pippa,
 vemm a tocch e boccon!
 ... Rivoluzion... vardee!...
 Car Signor, compagnee
 qui de per lor...
 «Bandiera rossa la s'innalzerà,
 Bandiera rossa della libertà!»
 Canzon
 de guerra, della trista
 guerra, sù! sù bandera
 rossa de temp de fera!
 Anarchich, socialista,
 sù che ghe semm... l'è ora!
 sbragee, scarpev la gora,
 allon, lustrev la vista,
 slarghev el coeur, ghe semm!¹⁹

L'immagine della Milano culmina nella rappresentazione della guerra moderna, con bombardamenti e stabilimenti

la feccia che è sbucata dalle bettole, fuori in piazza!» (Ivi: 61-62).

19. «Signore! Signore!... sfortuna, rogne, disgrazie e generali da pipa, andiamo a tocchi e bocconi!... Rivoluzione... guardate!... o Signore non abbandonate quelli che son soli... «Bandiera rossa la s'innalzerà Bandiera rossa della libertà!» Canzone di guerra della trista guerra, sù! sù bandiera rossa del tempo di fiera! Anarchici, socialisti, sù che ci siamo... è ora! sbraitate, sgolatevi, forza! lustratevi la vista, allargatevi il cuore, ci siamo!» (Ivi: 66-67).

incendiati.

salta el pont de Paderno,
brusa stabiliment,
cà, gent che sgara, gent
che se calca... e l'inverno,
la nebbia, fora... fora...
areoplan che sgora,
bomb che s'cioppa! on inferno!²⁰

Il ritorno alla realtà è scandito da due verbi: «dessèdet, / sù descàntet!» («svégliati, sù disincàntati!»). Si ritorna alla grottesca festa dei morti, ma la presenza della guerra continua a incombere nei canti, che risuonano per le strade e nelle fosche figurazioni, in cui il tramonto irrorà il cielo di sangue. Il cupo sogno della disfatta è scongiurato, ma Milano diventa lo scenario di una ripugnamte *kermesse*, in cui l'intempestiva festa dei morti proietta le proprie ombre sugli altri morti dell'ingente macello della guerra.

3.2.3. *La marginalità contro il regime*

Prostitute, matti, vecchi: il mondo tessiano pesca nell'e-marginazione sociale, opposta ai fasti del regime in un cupo nichilismo, che riesce l'esatto contrario della roboante retorica fascista. Dopo l'instaurazione della dittatura Tessa sembra abdicare dalla rappresentazione di Milano, almeno della città ufficiale, colta nei suoi luoghi più canonici. Al suo posto nelle poesie si succedono scene di vita residuale, personaggi sconfitti o devianti, tutta una galleria

20. «Salta il ponte di Paderno, bruciano stabilimenti, case, gente che urla gente che si pigia... e l'inverno, la nebbia, presto... presto... aeroplani che volano, bombe che scoppiano! un inferno!» (Ivi: 70).

di antieroi, sarcasticamente stagliati contro le scenografie ufficiali.

Fra i capolavori tessiani, il testo che forse meglio esemplifica queste dinamiche è *La poesia della Olga*, in cui fanno la loro comparsa tutti e tre i tipi della devianza tessiana: il mondo delle prostitute, che forma l'argomento del poemetto; la vecchiaia²¹ e la follia, che compaiono invece nella terza parte, ruotante intorno alla figura della «sura Mentata». Con la prostituzione si era già misurato Porta nella *Ninetta del Verzee*. In Tessa tuttavia essa si trasforma in un'attività sottoposta a un'organizzazione industriale, all'interno della quale i personaggi perdono ogni residua dignità e autonomia, trasformandosi in meri ingranaggi di una macchina. Attraverso l'antica filastrocca popolare milanese, la tenutaria viene assimilata a una vecchia strega che fa ballare le bambole. Ma ciò che è più grave, Tessa ci offre l'immagine insostenibilmente unidimensionale di un mondo nel quale non si aggirano che prostitute e non si avvistano che case di tolleranza: «E cà, e donn, e cà... per quant la gira / l'oeucc... olter no la ved d'intornovia!»²².

In realtà scopriamo che proprio il «lett di troj» costituisce l'antifrastica cattedra da cui Tessa pronuncia la sua invettiva contro la modernizzazione fascista.

A grann e a raccol
 tirom a caretà ch'el se impocciacca
 el mond de prepotent e de cagoni!²³

21. Per il tema della vecchiaia importante in Tessa anche *La mort della Gussona*, oltre a un testo minore come *Grimett al sò*. (Ivi: III-40 e 3II-324).

22. «Case e donne e case... per quanto giri / l'occhio, altro non vede tutt'intorno!» (Ivi: 269).

23. «Tra grane e guai tiriamo avanti a fatica, ché s'impantana, il mondo, di prepotenti e di calabrache!» (Ivi: 229).

Tutta la seconda sezione del poemetto è una sarcastica, beffarda evocazione della «primavera noeuva» fascista, rappresentata come l'affermazione di un'umanità squallida e arrivista, che opera nella maggior parte dei casi oltre i limiti della legalità. Questa rappresentazione culmina nell'omaggio che al Duce indirizzano il poeta e la Olga, nelle giullaresche vesti del «porch» e della «baltrocca / con bottega de fiocca».

Ma dalla Piazza, ma dalla Contrada
 l'è come ona ventada che la spazza
 el veggiumm quell besbili che a la cà
 della Olga el te monta dalla Piazza!
 Italia renascenta l'è la granda
 s'cera franca di negher, di sacchetta,
 l'è 'l sussur di rocchetta... o mond peoca!
 «Duce...! Duce...!» quist hinn che te comanda,
 mediator de tosann, mercant de coca!
 El strill l'è in su la porta: «Viva il Duce!»
 Mi come porch e ti come baltrocca
 con bottega de fiocca... onori... onora
 Benito Mussolini nostro Duce!
 In sul porton ghe l'emm in tricolora!
 Italia renovada in di to vacch!!²⁴

Dopo questo avvio così violentemente politico²⁵, la poesia si distende nella ricostruzione della vicenda di una prosti-

24. «Ma dalla Piazza, ma dalla contrada è come una ventata che spazza il vecchiume quel brusio che alla casa dell'Olga monta dalla Piazza! Italia rinasciente, è la grande schiera franca dei «neri», dei borsaioli, è il sussurro dei ruffiani... o mondo boia! «Duce...! Duce...!» sono questi che ti comandano; mediatori di ragazze, mercanti di coca! La sentenza sta sulla porta: «Viva il Duce!» Io come porco e tu come baldracca con bottega di fiocca... onoro, onora Benito Mussolini nostro duce! L'abbiamo sulla porta in tricolore! Italia rinnovata nelle tue vacche!!» (Ivi: 229-41).

25. La poesia non poté ovviamente essere pubblicata negli anni del fascismo. Ma Tessa la lesse ugualmente in ristretti circoli di amici e conoscenti.

tuta, la Cici, che verrà seguita fino agli ultimi nebbiosi anni di vita. È una vera e propria discesa negli abissi di Milano, che potrebbe ricordare quella dei palombari sociali. Senonché Tessa non è Valera o Corio, nella subalternità non mira a trovare un'esotica quanto pittoresca diversità, ma al contrario a scavare portianamente gli spessori umani, facendo emergere la tragedia di questo mondo. Non è un caso che le prostitute non esercitino il loro ingrato mestiere in qualche derelitto angolo della città, ma in moderni edifici, che Tessa descrive indulgendo a un gusto *Art Déco* e ricordando i primi passi nell'automazione.

... e la cà l'è moderna! scal de marmor,
 rovera de slavonia, mezz pastell,
 acqua calda, piastrell... in la Gisella;
 orden... silenzi:... in la Virginia; arbor
 in l'atri... statov... ona fontanella!
 Macchina, quella cà! tutt on quadrant
 de transatlantech miri a numeritt

La sentì recitare anche Benedetto Croce, che rimase colpito dalle doti di dicitore dell'autore. Nel più suggestivo ritratto del poeta, «*El Tessa*», dovuto alla penna di Carlo Linati, troviamo un accenno a questa capacità: «Uomo piacevole, di vena, e dicitore squisito, veniva spesso invitato in case d'amici a dir cose sue e del Porta. Allora infilava l'abito buono, il solino duro con le alette e si recava a quei ritrovi a dire *La nomina del Cappellann, Ona vision, La messa noeuva*, e poi cose sue: *Caporetto, La mort della Gussona, I deslipp di Càmol* o qualcuna delle sue violente e argute poesie civili. . . Negli ultimi anni aveva posto una sollecitudine singolare nel rendere sempre più ben colorite le sue dizioni, cercando di intonare e di muovere il verso con appropriati chiaroscuri, intercalando pause studiate, sorvegliando il gestire. [...] . . Il Tessa otteneva effetti bellissimi come dicitore. Chi non ha sentito dire da lui *Il Miserere* con quelle cantatine di preti *vicciurinatt* e quei loro dialoghetti in pelle in pelle ch'egli riproduceva a meraviglia, non può sapere a quale grandezza d'effetti può arrivare la poesia ambrosiana» (Linati 1982). Accenni al Tessa che recita i suoi versi si ritrovano in un'altra importante testimonianza di Linati (1936). Inoltre si veda Antonicelli 1990: 177–79, nota 4.

e tutti qui ciaritt ghe sponten quala
tosa — pizzandes — a la governant,
quala tosa l'è in stanza o l'è de sala.²⁶

La scena cambia nella terza sezione, dove il lettore viene calato in una malinconica sera ambrosiana. La Milano tessiana è la città derelitta, che il poeta impugna in rabbiosa polemica con i fasti del regime.

... l'è melanconega, l'è grama
la Vedra prima che la se indormenta!...
Questa l'è l'ora della poveraja,
di barbon della mura, di gavett
de sbobba, di veggett...²⁷

La Cici è ormai diventata una vecchia pazza, che si aggira per la città farneticando. Ma c'è ancora qualcuno che non ha scordato la sua antica professione: «... la fava la puttana!...». L'ultima immagine della donna che si allontana è quella di un fantoccio smemorato, che procede ondeggiando. C'è una totale perdita di realtà, sottolineata dalla disseminazione delle parole di una strofa ormai al limite della tenuta.

le ris'cia in strada,
la va... la va... — i preij — (Cugini Praga)...

26. « E la casa è moderna! scale di marmo, rovere di Slavonia, mezzo pastello, acqua calda, piastrelle... dalla Gisella; ordine... silenzio... dalla Virginia; albero nell'atrio... statue... una fontanella! Una macchina, quella casa! tutto un quadrante di transatlantico, ammiro, a numerini, e tutte quelle lucine le marciano quale ragazza, accendendosi, alla governante, quale ragazza è in stanza o è di sala» (Ivi: 241-43).

27. «... È malinconica, è grama la Vetra prima che si addormenti!... Questa è l'ora della poveraglia, dei barboni lungo il muro, delle gavette di sbobba, delle vecchiette...» (Ivi: 271).

— i preij — la va... tin... tin...
 tin... tin... sportina
 della spesa... veletin...
 dondignand... tontognand...
 tacch al mur della Gesa.²⁸

3.2.4. *Uno struzzo a Porta Volta*

Uno dei testi fondamentali per penetrare nel mondo tessiano è il lungo poemetto *De là del mur*, in cui il potere evocativo della parola di matrice post-simbolista fa le sue migliori prove. Ma, se questo testo è importantissimo per ricostruire i meccanismi dell'officina di Tessa, non meno importante lo è dal punto di vista ideologico, in quanto chiarisce definitivamente la visione di un mondo senza eccezione, né speranza. *De là del mur* racconta una passeggiata, da Walser a Palazzeschi tipico istituto primo-novecentesco²⁹, che ha come meta la campagna intorno alla metropoli.

coragg,
 ciappa la porta e proeuva
 la bicicletta noeuva!»
 A seri de viagg
 donca e de mja in mja
 intant che pedalavi
 quiettin... quiettin... vardavi
 la campagna drevia,
 vardavi i camp, i praa

28. «Si arrischia in strada, va... va... le pietre — (Cugini Praga) — le pietre — va... tin... tin... tin... tin... sportina della spesa... velettina... dondolando... borbottando... accosto al muro della chiesa» (Ivi: 279–81).

29. Il racconto *La passeggiata* dello scrittore svizzero Robert Walser si trova in Walser 1917, mentre la poesia *La passeggiata* di Aldo Palazzeschi si legge in Palazzeschi 1910.

noster chi de Milan,
 qui cari patanflan
 di noster praa, settaa
 denter in la scighera,
 denter a moeuj coi sò
 fir de moron, coi sò
 med de ganga... in filera
 giò... giò... longa e longhera...
 cassinn e cassinott,
 paes e paesott
 sgreg, pien de viran. . .
 l'era
 ona mattina grisa
 d'ottober senza el vol
 d'on passer, senza sol!...³⁰

I famosi «dintorni di Milano» di verghiana memoria sembrano inizialmente fornire una salvezza alla coazione della città, ormai omologata dal consenso fascista. Tessa si allontana anche dall'esecrata modernità, cercando una strada al riparo dal traffico convulso delle automobili.

(...un'utomôbel... s'cioppa!)
 A manzina, chinsci,
 che bella stradioeula!...
 (... macchin ... macchin ... la spoela
 fan...) ... e voo giò de chi!³¹

30. «Coraggio, prendi la porta e prova la bicicletta nuova!» Ero in viaggio dunque e di miglio in miglio, intanto che pedalavo pianino... pianino..., guardavo via via la campagna, guardavo i campi, questi nostri prati di Milano, quei cari pantaloni dei nostri prati, seduti dentro la nebbia, dentro a mollo, con i loro filari di gelsi, coi loro mucchi di letame... in fila giù giù... a non finire... cascine e cascinnotti, paesi e paesotti rustici, pieni di villani... era una mattina grigia d'ottobre, senza il volo di un passero, senza sole!...» (Tessa 1985: 177-179).

31. «... Un'automobile... scoppia!) A mancina, qui presso, che bella stradicciola! (... macchine... macchine... fanno la spola...) ... e vado giù di qui!»

Il suo è un vagare senza meta, lontano da ogni attivismo ambrosiano, lasciandosi portare dal puro piacere del *flâneur*. Ma proprio questo libero vagare in un'area in cui per un istante sembrano allentarsi i vincoli di una repulsiva quotidianità, lo conduce inaspettatamente in un paese che, a discapito del suo nome («Mombell»), si rivelerà essere la sede del manicomio provinciale. Il referto di Tessa non potrebbe essere più amaro: in fuga dalla follia della città, l'approdo finisce per essere la follia del disagio psichiatrico. Non esiste alcuna possibilità di evasione. Il male insegue il transfuga, neutralizzando i suoi tentativi di prenderne le distanze. Tanto che alla fine l'unica salvezza sarà costituita dall'abbruttimento e dal regresso in una cieca condizione animale. Solo valicando il muro del manicomio, che è il simbolico confine che separa la normalità dalla follia, il soggetto può riconquistare un grottesco benessere.

Nun per sti parolett...
 (incatèsem... deliri...)
 passom quella muraja!!...
 ... Ona banca... ona pianta...
 ... ona banca... ona pianta,
 ona cort stermenada
 e di càmes a s'cera...
 «È arrivato l'ambasciatore,
 tantirom-lirom-lera...»
 «Che cosa volete
 tantirom-lirom-là?»
 Canten i càmes bianchi!
 «Vogliamo la più bella
 tantirom-lirom-lella!»
 «Che cosa ne farete
 tantirom-lirom-là?»
 Bèvela l'alegria

matta che se spampana!...
 «che cosa volete
 tantirom–lirom–lella...»
 Voeurom on coo de gatt
 per podè liberass
 di penser... andà in oca,
 voeurom desmentegass
 del Roveda, di Edison c
 he tracolla... la gent
 balenga, i scagg de guerra
 tutto óo lassaa de là.
 Mi seri fors «quell tescia»
 del Milio, sceticasc
 troia d'on avvocat
 giudes conciliador?...
 chi se regorda ammò
 alias de quell che seri?...
 Mi, come l'Arrigona,
 (Mombell!) come el maester
 Annon, chi sont el Matt
 — capisset —
 canti coi càmes bianch,
 magni in di piatt de tolla,
 caghi in del fazzolett.
 Mi son el Matt e ti
 (Cesan Boscon!)
 te set on patta molla,
 on navascee...³²

32. «Noi per queste paroline (incantesimo... delirio...) passiamo quella muraglia!!... Una panca... una pianta... una panca... una pianta, un cortile sterminato e dei camici in fila... *«È arrivato l'ambasciato re tantirom-lirom-lera...»* «*Che cosa volete tantirom-lirom-là?*» Cantano i camici bianchi! «*Vogliamo la piú bella tantirom-lirom-lella!*» «*Che cosa ne farete tantirom-lirom-là?*» Bevila l'allegria matta che si dilata!... «*che cosa volete tantirom-lirom-lella...*» Vo gliamo una testa da gatto per poterci liberare dai pensieri... andare in oca, vogliamo dimenticarci del Roveda, delle Edison che tracollano... la gente squinternata, le paure di guerra, tutto ho lascia to di là. Io ero forse «quel Tescia» del Milio, arciscettico troia d'un avvocato giudice conciliatore?... Chi si ricorda

All'etica ambrosiana del lavoro, all'impegno del fare borghese, alle marziali parole d'ordine del regime, Tessa oppone il sogno di una pura sopravvivenza biologica. Il rifiuto del proprio tempo appare violento e disperato. Mentre la propaganda fascista sdogana modelli eroici e virilistici, il poeta milanese ripiega nella beluinità e in un'inerte follia.

Te fee la tomma in terra!
 Vess come la gallina sull'era,
 el boeu in stalla!
 Te giughet a la balla!
 — «Idioti e semi idioti,
 amputati, rachitici,
 infermi...» —
 Su ona banca
 de preja come on sacch
 de strasc, insemenii...³³

Dopo questa parentesi ancora più beffardo risulta il canto risuonante nella notte, che promette una svagata felicità perenne. Mentre cresce il traffico avvicinandosi alla città, dalle osterie salgono le urla di un'umanità degradata, quei villani, che Tessa aveva salutato come i «caroeu del Regimm».

... «chichinsì l'è sempru festa
 liriliraj!»
 [...]
 Macchin... macchin... zam... zam...

ancora di quel che ero una volta... Io, come la Arrigoni (Mombello!), come il maestro Annoni, qui sono il Matto — capisci — canto coi camici bianchi, mangio nei piatti di latta, caco nel fazzoletto. Io sono il Matto e tu (Cesano Boscone!) sei un brachetta-vuota, un cacasotto...» (Ivi: 203-07).

33. «Fai la capriola in terra! Essere come la gallina sull'aia, il bue in stalla! Giochi alla palla! — «Idioti e semi idioti, amputati, rachitici, infermi...» — Su una panca di pietra come un sacco di stracci, svampito...» (Ivi: 211).

motociclett che sgatta...
 – Noeuva... Cassina Matta –
 e l'oggiatton del tram!
 [...]

Camions... side-car
 ... macchin... macchin... sott... sott
 che se rusen adoss!...
 rómben e in quell caldar
 piómben de tutt i part!
 Ùlulen e con questi
 rivi, tant che me pesti
 a la contra qui ciar.³⁴

Ma è rientrando in città che avviene un'inattesa rivelazione: tra due tram appare infatti uno struzzo, vivo sottolinea il poeta, che lo guarda. È una materializzazione di quella follia ormai senza eccezione, che governa Milano, l'Italia fascista, forse il mondo.

Rivi... ghe sont... e lì,
 scola mo, cossa vedi!
 Matta puttana! Vedi
 on struzz a porta Volta!
 Reclam del Trader-horn
 del Film-miracol, chì
 tra duu tram, incazzii
 troeui on struzz... t'ee capii?!
 Sotta a on barocc-reclam
 gh'è on struzz

34. «... "*chichinsci l'è sempru festa liriliraj!*" Mombello, Varedo, cascine... paesi... lungo le siepi pedalavo bel bello venendo inverso Milano... "Sole che si volta indietro – dicevo – acqua ai piedi; scommetto che domani..." Macchine... macchine... zam... zam... motociclette che sgattaiolano... – Nuova... Cascina Matta – e il grande occhio del tram! [...] Camion... side-car... macchine... macchine... sotto... sotto... che si spingono addosso! rombano e in quel calderone piombano da tutte le parti! Ululano, e con essi arrivo, tanto che mi trovo di colpo contro a quelle luci.» (Ivi: 215 e 221).

viv, che me guarda!!³⁵

È difficile immaginare una Milano più lontana dal mito della capitale morale della città di Tessa. Non ci si riferisce solo allo sfavillio del centro storico, cui il poeta oppone i quartieri popolari e i lividi sottosuoli della devianza, ma alla fiducia nei valori di operosità e di successo, che hanno lasciato il posto a un cupo nichilismo, abbruttito fino alla condizione animale. Che in *De là del mur* (Tessa 1985: 205–13) alcuni brillanti professionisti milanesi si autorappresentino in queste ingratoe fattezze testimonia senza possibilità di appello la crisi della classe dirigente liberale, che il mito di Milano aveva tenuto a battesimo, ma che è stata travolta dal fascismo.

Sia pure nelle forme antifrastiche dell'invettiva, Milano continua a essere sulla ribalta della storia italiana. Se prima lo era stata in quanto emblema dell'idea borghese di progresso, ora, attraverso la spietata quanto lucida disamina di Tessa e di Gadda, si propone in quanto laboratorio di una crisi politica e culturale che sta investendo l'intero paese. In un certo senso anche nei primi decenni del Novecento potremmo ribadire con Verga che, pur nelle implacabili rappresentazioni tessiana e gaddiana, la metropoli ambrosiana continua a essere la «città più città d'Italia».

35. «Arrivo... ci sono... e lí, ascolta mo', cosa vedo! Matta puttana! vedo uno struzzo a porta Volta! Reclame del *Trader-horn*, del film-miracolo, qui, tra due tram, incazzito, trovo uno struzzo... hai capito?! Sotto a un baroccio-réclame c'è uno struzzo vivo, che mi guarda!!» (Ivi: 221–23).

Conclusioni

Verso il Novecento

Milano oggi

Negli ultimi decenni l'immagine di Milano è stata investita da una crisi senza precedenti. In età sforzesca con Bramante e Leonardo¹ la città fu un grande centro di aggregazione della cultura rinascimentale. Visse la sua più brillante e prestigiosa stagione culturale tra Illuminismo e Romanticismo². All'indomani dell'Unità si candidò come «capitale morale» della nuova nazione (Rosa 1982). Ha svolto un ruolo decisivo nel dopoguerra, in particolare negli anni del miracolo economico. Ma, di là dalla sua incontestabile importanza economica, finanziaria e culturale³, da alcuni decenni a questa parte Milano pare definitivamente esclusa da ogni funzione egemone e trainante, tanto meno sul piano morale⁴.

1. Sulla Lombardia rinascimentale e sull'eredità dei grandi toscani cfr. AA.Vv. 1983; Andenna et alii 1998; Bora 2011; Dionisotti 1962, 1968, 1970, 1973; Viscardi e Vitale 1955.

2. Fondamentali per la Lombardia tra Sette e Ottocento le ricerche di Dante Isella (1984 e 1994). Si vedano inoltre Berengo 1970; Bezzola 1978 e 1980; Valsecchi 1931-34; Zaghi 1986.

3. Sul rapporto tra Milano e la Lombardia cfr. Bigazzi e Meriggi 2001.

4. In questo caso uso l'aggettivo «morale» nel suo significato più comune di ciò «che concerne, riguarda, investe la condotta, l'atteggiamento, la scelta che una persona opera, responsabilmente e consapevolmente, in

Ancora negli anni Cinquanta il grattacielo Pirelli costituiva il simbolo della modernizzazione del paese, l'emblema dell'Italia decisa a rinascere dopo le distruzioni della guerra (Brevini 2004). Nulla di paragonabile esisteva nelle altre città della penisola. Poi lentamente il processo di omologazione, le trasformazioni urbanistiche, il consumismo diffuso hanno reso sempre più fragile il primato di Milano⁵. Anche l'effimera stagione della cosiddetta «Milano da bere», negli anni Ottanta, quando la città era dominata dall'euforia del craxismo, si è rivelata un patetico tentativo di rilanciare un'ormai impossibile egemonia, mentre già nel decennio precedente l'esplosione del terrorismo politico aveva provveduto ad associare la città a una delle esperienze più tragiche del dopoguerra.

A imprimere il colpo di grazia al mito della presunta superiorità morale di Milano provvidero nei primi anni Novanta le indagini condotte dalla magistratura (Barbaretto et alii 2012) sui collegamenti illegali tra la pubblica amministrazione, i partiti politici e il mondo degli affari. La vicenda di «Mani pulite» segnava davvero la fine della leggenda della moralità milanese e del buon governo lombardo. Fu chiaro allora come la corruzione non riguardasse solo Roma e neppure solo il governo centrale o la burocrazia. Purtroppo accadeva invece che complici di quei reati si mostrassero anche gli amministratori della regione più ricca e più dinamica d'Italia.

Sotto i colpi dell'inchiesta di Mani pulite crollava an-

relazione con la concezione e con i valore di bene e di male, di giusto e ingiusto, di onesto e disonesto, assunti e riconosciuti in una determinata società o gruppo sociale come regolatori della condotta umana» (Battaglia 1904-1971: X, 869).

5. Sulla crisi di identità della città si vedano Vegezzi 1980; Consonni e Tonon 2001; Foot 2004.

che un altro mito tipicamente ambrosiano: quello della presunta superiorità della società civile rispetto allo Stato. I milanesi, che si erano opposti per oltre un secolo all'accentramento romano, celebrando la dimensione dell'amministrare a discapito della politica, si ritrovarono di colpo di fronte a un'amara verità, che confermava una pesantissima rete collusiva (Meriggi 2003: 141).

Non ha giovato a Milano neppure la parabola berlusconiana, finita in un intreccio di affarismo e di lottizzazione del potere, non diverso da quello della Prima Repubblica, per non parlare dei risvolti meno edificanti che riguardano i rapporti tra sesso e potere. Al punto che la tentazione di parlare di «capitale immorale» sarebbe forte.

Partito come movimento che si proponeva di rilanciare la centralità del Nord e segnatamente del mondo lombardo, anche l'ultima apparsa in ordine di tempo, la Lega, si è rivelato un fenomeno di retroguardia, che non ha saputo conquistare alcuna reale egemonia culturale, naufragando in quello stesso familismo di stampo meridionale, che i leghisti avversavano (Dematteo 2011).

Insomma, nonostante i periodici tentativi di rilancio, supportati dalle consuete polemiche giornalistiche, pare fuor di dubbio che Milano abbia ormai cessato di essere, come l'aveva salutata Verga, la «città più città d'Italia» (AA.VV. 1881)⁶.

6. Amaramente ottimistiche sembrano avere fatto il loro tempo anche le parole di Fernand Braudel del 1980, citate da Giovanna Rosa in apertura della sua monografia (1982): «La città più importante d'Italia, da tutti punti di vista, è Milano, metropoli europea per definizione. Se dovessimo essere ragionevoli, Milano dovrebbe essere la capitale del vostro paese».

Laborioso attivismo e fervida moralità

Il mio lavoro ha voluto risalire all'ultima età in cui Milano abbia effettivamente svolto un ruolo egemone, per studiare i meccanismi attraverso cui tale primato si è costituito, si è affermato e quindi è andato incontro al proprio declino. All'inizio dell'Ottocento il capoluogo lombardo vantava un prestigio internazionale, con cui nessun'altra città italiana poteva gareggiare. Fu la Milano illuminista e romantica a offrire alle classi dirigenti milanesi un'eredità culturale, che avrebbe costituito il fondamento su cui edificare il mito della capitale morale.

Si noterà che ho avviato questa ricerca con due autori come Porta e Belli, che risultano in qualche misura preistorici rispetto al mito del primato di Milano. Questo mi ha permesso di documentare come la positiva singolarità di Milano abbia radici che precedono il mito del secondo Ottocento. D'altronde mi è parso estremamente significativo che due scrittori, che non potrebbero essere più diversi tra loro, convengano nell'offrire due immagini della città sostanzialmente coerenti.

A rendere più decisiva questa convergenza, va detto che nella loro perfetta simmetria, Porta e Belli risultano le voci paradigmatiche, l'uno della cultura milanese, l'altro di quella di Roma, la capitale politica, in polemica con la quale il mito della capitale morale si costituirà. Le testimonianze dei due illustri autori documentano come, se non ancora a livello di opinione pubblica, certamente fra gli uomini di cultura, il primato del capoluogo lombardo fosse già attestabile in Italia — ma probabilmente non solo lì — all'inizio del XIX secolo. Destinato a rallentare negli anni risorgimentali, quando le spinte unitarie avrebbero prevalso sulle dinamiche municipalistiche, il mito milanese sarebbe

prepotentemente riemerso nel cuore della nuova nazione. E se fu nella pubblicistica dell'esposizione del 1881 che il primato ambrosiano prese più visibilmente corpo, certamente doveva circolare già nei decenni precedenti, se la scelta della sede dell'esposizione nazionale cadde, appunto, non sulla capitale politica, come era accaduto a Londra e Parigi, bensì sull'istituzionalmente «anomala» Milano.

Si noterà che, mentre tra le poesie portiane e il diario di Belli l'arco di tempo è abbastanza breve, tra il *Journal* e i testi dell'agiografia milanese nati in occasione dell'esposizione corrono molti decenni. Ciò non significa che il filo rosso del primato milanese si sia spezzato: semplicemente risulta meno visibile in un quadro culturale fortemente centripeto. In questi cinquant'anni la città non è che uno dei centri e certamente tra i principali, intorno ai quali si combattono le guerre del Risorgimento (Della Peruta 1998). Acquista una particolare visibilità nel Quarantotto in occasione delle Cinque Giornate (Scandigli 2011), meritandosi un'eroica fama nazionale, ma anche in questo caso, per quanto avanzate risultassero le esperienze condotte durante la rivolta al regime austriaco — basti pensare all'eccezionalità di un leader come Carlo Cattaneo (Voza 1978) — Milano non rivendica particolari primati rispetto al resto della penisola.

Le cose cambieranno radicalmente a Unità compiuta (Meriggi 2001), quando la città sarà esclusa dal prestigio di capitale, toccato invece a Torino, poi a Firenze e infine a Roma. Tagliata fuori dalle mitologie revansciste della romanità, come dal gioco del potere parlamentare, Milano si troverà a vivere un'umiliazione ancora più cocente di quella toccata a Napoli, la grande capitale del Sud funestata dai suoi drammatici problemi sociali. A rendere intollerabile la marginalità di Milano concorreva infatti l'orgogliosa

consapevolezza, fortemente avvertita dalla sua classe dirigente, di costituire la più avanzata realtà economica e produttiva della penisola. È da questo brodo di coltura che nascerà il rivendicazionismo ambrosiano, destinato a «precipitare» nella reazione chimica del mito della capitale morale, che in tal senso appare un classico mito di risarcimento.

Anche in questo caso, come già era accaduto con Belli, ho voluto partire dalle testimonianze di un milanese solo adottivo come Verga, in modo da verificare la prospettiva dello sguardo di un *outsider*. In quanto non-milanese lo scrittore siciliano fa da contrappunto al milanesissimo De Marchi. La metropoli lombarda assume per Verga un valore decisivo, perché è lì che egli conosce la propria affermazione letteraria, aprendosi alle nuove dinamiche della nascente industria culturale.

Le tre miscellanee promosse in occasione dell'esposizione del 1881 sono i veicoli ufficiali dell'ideologia milanese. Ed è significativo per cogliere il nuovo clima culturale della città che, andando oltre ogni vecchia ipoteca umanistica, presentino testi appartenenti a tipologie molto diverse e solo in alcuni casi si debbano alla penna di letterati o di giornalisti. Ma questa trasversalità del ritratto della città, che per un verso mostra la plenarietà della convergenza della classe dirigente intorno al mito milanese, per un altro verso riesce una conferma in più del peso che il mondo della tecnica e dell'economia ha ormai in città.

Milano punta avanzata della penisola, laboratorio delle dinamiche e delle tensioni che con grave ritardo caratterizzeranno il resto del paese: è questa l'immagine della città che emerge dai volumi dell'81. Nella sua fase ascendente, mentre si candidava a proporsi come guida dello sviluppo e della modernizzazione del paese, la borghesia

della metropoli lombarda accreditava alla giovane nazione il proprio modello, fatto di laborioso attivismo e di fervida moralità. La «conquista» piemontese si era rivelata fallimentare per la sostanziale incomprendimento delle reali condizioni del Sud e per l'atteggiamento dirigista delle élites subalpine. Purtroppo anche il più rilevante tentativo egemonico espresso dal Nord con Milano non avrà migliore fortuna.

Chi riesamini a distanza di oltre un secolo il mito della capitale morale, non tarda a rendersi conto di alcuni limiti che lo caratterizzarono. Come hanno notato fra gli altri Giovanna Rosa (1982: 152-53) e Giorgio Bigatti (2003: 87-88), del tutto artificiosa è la contrapposizione tra Milano e Roma, per quanto giustificatissima agli occhi dei milanesi. Certo Milano era la punta avanzata del progresso tecnico e industriale, era la sede delle esperienze sociali più nuove, era il centro italiano più aperto all'Europa, a fronte di una Roma in cui il potere politico stava già tessendo le sue trame parassitarie. Ma dietro l'orgoglio milanese e la squalifica della capitale dev'essere riconosciuta quell'insofferenza verso la politica e le sue mediazioni, che caratterizza il mondo dell'impresa. Bigatti cita un'esemplare testimonianza del 1902 tratta dai *Taccuini* di Ettore Conti, industriale milanese eletto nel consiglio comunale: «Penso alle troppe ore che dovrò sciupare nel subire dibattiti per un tempo dieci volte maggiore di quanto sarebbe necessario a chiarire i singoli argomenti» (Bigatti 2003: 88). È l'atteggiamento aziendalistico tipico del capitano di industria, che, tutto teso a perseguire gli obiettivi economici, non capisce come la politica sia il luogo del conflitto e della mediazione. Una sopravvivenza di questa cultura sarebbe giunta fino a Berlusconi e al suo dirigismo, che fra l'altro agli italiani che lo votarono apparve come una soluzione

all'endemico immobilismo delle istituzioni italiane. Del resto che fino a Craxi e a Berlusconi la classe dirigente milanese non sia riuscita a produrre dei veri leader politici di livello nazionale, la dice lunga sui valori perseguiti nel capoluogo lombardo.

Il capitolo sui palombari sociali, o «follaioli» come venivano spregiativamente indicati, ci pone di fronte a una produzione molto eterogenea, il cui unico comune denominatore sembra essere l'oltranzismo dell'opposizione. Gli autori sono cresciuti nel clima dell'ultima Scapigliatura e hanno raccolto le suggestioni provenienti dal naturalismo francese, ma nessuno di loro riesce a scrivere un testo che sia solo in odore di capolavoro.

Ho voluto esaminare questi autori perché costituivano emblematici antimodelli rispetto ai modelli agiografici dell'81. Ma va riconosciuto che, come avevano già avvertito i contemporanei, il radicalismo delle loro incursioni rischia spesso di scivolare nel *cliché*. Con il senno di poi potremmo dire che anche i libri dei palombari sociali sono stati un'occasione perduta della letteratura italiana, che al proprio capolavoro verista non ha potuto che procurare un'ambientazione premoderna. Ma allo stesso titolo va riconosciuto che, se ci fu un luogo in cui, pur con tutti i limiti, si affermò una produzione che aveva per argomento la condizione dei nuovi proletariati urbani, questo fu Milano.

Rispetto agli opposti schieramenti di apologeti e palombari, De Marchi, che pure partecipò alle celebrazioni del 1881 in quanto promotore di *Milano e i suoi dintorni*, segna una terza via fondata sulla responsabilizzazione della classe dirigente in una prospettiva di impegno morale e civile. L'autore di *Demetrio Pianelli* offre un caso per più versi significativo. In primo luogo con lui ci troviamo finalmente

di fronte al capolavoro che i palombari non avevano saputo darci. Ma De Marchi è un manzoniano, non gli interessa l'*homme-bête* dei naturalisti, bensì la persona in preda al travaglio della propria coscienza. Forse per questo preferisce indirizzare i suoi interessi verso le classi medie. Esse erano d'altronde una delle espressioni più salienti della socialità moderna ed erano il perfetto specchio della nuova Milano investita dal progresso economico. Tuttavia anche in questo caso non si possono tacere delle riserve. Che cosa si agiti dietro la Milano del romanzo lo vediamo in *Milandin Milanon*. Il ritratto del nuovo centro industriale, economico e finanziario in impetuosa espansione presuppone pur sempre un irriducibile fondo nostalgico e regressivo che guarda alla città portiana.

Il mito della capitale morale costituisce il simbolo più rappresentativo della proposta formulata dalla borghesia milanese, che si prolunga ben oltre il rapido tramonto di quel mito. Ma anche il modello di Italia confezionato a Milano dovrà cedere di fronte all'affermarsi di diversi paradigmi culturali. A decretarne l'inesorabile declino sarà la stessa crisi della classe sociale che l'aveva confezionato. La progressiva uscita di scena della vecchia borghesia liberale, con le sue tavole di valori che avevano confezionato e nutrito il primato morale milanese, segnerà un'imponente svolta storica, che ha il suo emblema più riconoscibile nel fascismo. I Fasci italiani di combattimento, fondati proprio a Milano nel Circolo dell'Alleanza Industriale, in piazza San Sepolcro, il 23 marzo 1919 e trasformati in Partito nazionale fascista il 10 novembre 1921, non sono più un movimento milanese o non lo sono in riferimento ai valori alla base del mito della capitale morale. Anche l'Italia sperimentava la sua *rebelión de las masas* (Ortega y Gasset 1962), che segnava la fine del liberalismo ottocentesco.

Ho identificato il testimone più acuto di questa svolta storica in Delio Tessa. In lui davvero convergono due linee di crisi. Per un verso egli è il rappresentante della borghesia liberale, che viene travolta dall'affermarsi della dittatura. Per un altro verso Tessa è l'esponente di una milanesità, che giunge al tramonto con i suoi miti, emblemizzati dalla cancellazione di tanta parte della vecchia città, a partire dal Naviglio. I versi tessiani mi sono parsi davvero paradigmatici nella loro capacità di dire l'orrore dei nuovi tempi, così come li vive il portavoce di una classe sconfitta, servendosi delle parole del dialetto meneghino, sottoposto a un trattamento violentemente straniante. Perfetta anche la simmetria delle date: Tessa, massimo poeta dialettale milanese del Novecento, conclude nei primi decenni del secolo una parabola avviata nei primi decenni del secolo precedente da Porta, massimo poeta dialettale milanese dell'Ottocento. Entro l'arco di tempo segnato dai due *phares* ambrosiani si consuma la vicenda del mito ambrosiano.

La città novecentesca

Di là dal referto tessiano, cosa sopravvive ancora all'alba del nuovo secolo del primato di Milano? Nella cultura letteraria lombarda del Novecento, da Gadda a Rebora e Bontempelli, da Sereni ai poeti della cosiddetta «Linea lombarda», senza dimenticare i milanesi d'adozione, tra cui non si possono tralasciare Vittorini e Fortini, sarebbero numerose le suggestioni per chi volesse ricostruire la crisi e il tramonto del primato cittadino. Dalla metropoli della solitudine intimista a quella della guerra e del miracolo economico, in tutti questi autori la città rivela una delle sue infinite sfaccettature, ponendoci ogni volta di fronte a

immagini tutt'altro che trionfalistiche di Milano. La letteratura novecentesca sembra impegnata a demolire i due più importanti miti associati a Milano: la capitale morale e l'affabilità meneghina. Mauro Novelli ha giustamente richiamato l'attenzione sulla *Vita agra* di Bianciardi, in cui si delinea «una metropoli nebbiosa e anonima, refrattaria a ogni forma di solidarietà» (Novelli 2013: 31).

Voglio concludere con un poeta dialettale contemporaneo, che prolunga fino ai giorni nostri l'asse dialettale Porta-Tessa: Franco Loi.⁷ Certamente la voce più alta del secondo Novecento milanese e una delle prime del panorama italiano, Loi si distacca anche graficamente dalla convenzione municipale fissata nel XVIII secolo da Balestrieri. Arricchito dagli apporti provenienti dagli altri dialetti, dai gerghi, dalla cronaca e dall'invenzione popolare, il suo milanese «fonetico» è una lingua senza più implicazioni con la nobile tradizione liberal-borghese ed è il codice di una città investita dall'immigrazione del dopoguerra. Ai vecchi modelli portiani e tessiani egli oppone il meticcio del milanese adottato dal proletariato affluito in città, insieme al quale il poeta ha vissuto le drammatiche esperienze della guerra e del dopoguerra. La sua maggiore poesia ha un corposo respiro epico-narrativo e ci mostra la città derelitta degli ultimi anni del conflitto, ma anche della Resistenza, e poi la festosa metropoli della Liberazione. Il poeta è impegnato a testimoniare il punto di vista di chi sta in basso, in una singolare commistione di anarchismo e tensione evangelica, tra «sanfrancesch e dustuieschi», come scrive lui stesso. Si veda soprattutto *Stròlegh* (Loi 1975)

7. Su Franco Loi si vedano almeno Mengaldo (a cura di) 1978: 1500-09; Brevini (a cura di) 1987: 431-39.

Ma accanto a questo epico e corale, c'è un altro Loi di tipo lirico, quello che si rivela al pubblico a partire da *L'aria* (Loi 1981), in cui il poeta registra l'esperienza di solitudine seguita all'esaurirsi delle speranze post-belliche e all'imporsi della nuova omologazione capitalistica. La sua Milano è ormai una città in cui le persone, barricate nell'incomunicabilità, non condividono più uno spazio comune. La folla solitaria di Riesman (1973) e di Hopper⁸ è approdata anche all'ombra della Madonnina. La capitale morale è ormai solo un luogo anonimo dell'alienazione urbana.

8. Sul pittore americano Dennis Hopper cfr. Hoberman 1988.

Ringraziamenti

Si dice che nella vita gli incontri siano fondamentali. Posso testimoniare che è proprio così. La possibilità offertami dall'Università di Turku di svolgere il dottorato di ricerca mi ha aperto un mondo nuovo. Ho avuto la possibilità di confrontarmi con autori e campi di studi, che non hanno soltanto arricchito le mie conoscenze, ma mi hanno sottratta alle angustie di una visione del mondo convenzionale e limitante, per aprirmi a una realtà arricchita dalla conoscenza dell'«altro» e della sua «diversità». Sono cresciuta intellettualmente e personalmente e sono oggi, io credo, una persona migliore. Dunque grazie, mille volte grazie. Grazie al mio Tutor, il professor Luigi De Anna, che mi ha indirizzata nel lungo cammino di studi e mi ha seguita con scrupolo e pazienza. Grazie agli illustrissimi relatori, la Professoressa Giovanna Rosa e il Professore Vincenzo De Caprio, che hanno stilato il giudizio sul mio lavoro. Un ringraziamento speciale al Professore Franco Brevini prezioso «Virgilio» negli studi e nel mio percorso di autoconsapevolezza. Infine grazie a mia figlia Mila, sempre al mio fianco nelle scelte difficili dell'esistenza.

Abstract

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of Languages and Translation Studies

Department of Italian

GOTTI CAROLINA: "The City of the Cities in Italy", the Primacy of Milan in the Italian Writer from the Napoleonic Era to the early Fascism

Doctoral Dissertation, 370 pages

Doctoral Programme Utuling

November 2014

This research aims to analyse the primacy of XIXth century Milan when, against the background of the new nation, the city made its name known, giving birth to the myth of the "moral capital". In XIXth century the Milan myth was vital, but its characteristics changed very much: in the period between Enlightenment and Romanticism, the years of Beccaria and *Il Caffè*, Manzoni and *Il Conciliatore*, Milan was indeed a European capital, at the centre of the international cultural debate. In the second part of the century Milan's fame acquired a national character. In spite of that regression, the ambitions of the Milanese were one of the most interesting aspects of Italian history after the national unification, and culminated in the National Exhibition of 1881, typical of the positivist and bourgeois culture of that period. From our research's point of view, the fact that Milan has been one of the main centres in the process of modernisation of the country is very im-

portant. While many other areas of Italy were affected by a deep underdevelopment and backwardness, that the veristic literature has perfectly described, Milan vigorously promoted the industrial and cultural development of the new country.

In the second half of the century there was also another important change in the myth of the primacy of Milan which, until then, had been based on the recognition of the economic and cultural superiority of the city. From that moment it acquired a hagiographic character and, for the upper class of the Milanese society, also became an instrument to claim a hegemonic role that the leaders of the new Italian State, because of their "centralistic" policy, were reluctant to recognise to the city.

The aim of my research is not the study of a simple chapter of Italian literature: it is the examination of an important subject which belongs to the cultural history of the country. For this reason I have not just made use of literary sources and studied very renowned authors; I have not just examined the representation of Milan made by Foscolo, Leopardi and Manzoni, but also the image of the city which emerges in many texts written by minor writers or journalists.

In the works that I have selected, I have paid particular attention to their importance in giving birth to the Milan myth. My analysis confirms that, in the XIXth century, a very positive image of the city appeared not only in some specific literary genres, but in a wide range of diverse works. I focused only on Italian and Milanese writers and did not take into consideration foreign writers and travelers who, in their books, have represented the Lombard city.

The works I have studied have been written in the period between the early XIXth century and the rise of the fascist regime. The first group of works has been written in the Romantic period, in the renowned Napoleonic Milan, in which the primacy of the city began to develop. I started my research by studying Porta and Belli, two of the most prominent authors of Italian literature. Porta is one of the main exponents of the literature in Milanese dialect; Belli is the most influential representative of the Roman one. Between the two writers there is an important link, since Porta's poems significantly contributed to the development of the vernacular literary vocation of Belli. In order to examine the representation of Milan made by Porta, I have been able to make use of his poems in dialect, that is the most important part of his *corpus*; on the contrary, in the case of Belli, the only significant source is *Le journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, definitely less important than his vernacular poems.

Therefore, at the beginning of the XIXth century, Porta and Belli respectively were the most paradigmatic exponents of the cultures of Milan and Rome. One of the main characteristics of the myth of Milan as "moral capital" was just the criticism against Rome, the political capital of the peninsula. Their writings highlight that, at the beginning of the century, the primacy of the Lombard capital was already an important topic of discussion among Italian intellectuals, although probably it had not yet spread among citizens of the country. The Milanese myth partly lost its appeal in the course of the *Risorgimento*, because of the development of an increasingly centralistic orientation, but it emerged again after the unification of the country.

The authorities of the new Kingdom of Italy denied Milan the opportunity of becoming the capital of the country,

unlike Turin, Florence and, eventually, Rome. The capital became the centre of the Italian political life, and that reinforced the ancient myth of Rome, therefore Milan suffered a heavy humiliation and found itself in a condition much worse than Naples, the capital of the South, troubled by serious social problems. The upper classes of Milan were proudly aware of the important role that their city played in the economic and industrial fields, which, from their point of view, made the political insignificance of Milan more and more intolerable. The claims of the Milanese developed in that context and produced the myth of the moral capital of the country.

Although vehemently disputed by the so-called "*palombari sociali*" (social divers), the myth was consolidated in the 1870s and saw the ruling and intellectual classes mobilized in the building of a strategy of consensus. The first writer of this period that we will be discussing is Giovanni Verga. From the point of view of source material, the Sicilian writer has been included in this study on a two-fold basis. In fact, "*Per le vie*" is a 1883 collection of short stories dedicated entirely to places and people in Milan that the renown realist adds to the written pages for the National Exhibition of 1881, a decisive year for Verga's work, since it was in 1881 that the novel *I Malavoglia* first appeared in Milan.

The manifestos circulating at the time of Milan's supremacy consist of three miscellaneous works promoted on the occasion of the 1881 Exhibition: *Milano 1881*, published by Ottino; *Mediolanum*, four volumes edited by Vallardi; *Milano e i suoi dintorni*, edited by Civelli. These works are a window through which Milan flaunts itself to the visitors of the exhibition, laying claim to the conquests and values of its own industriousness. These miscellaneous

volumes contain texts of very differing types and only some are identified as having been penned by scholars or journalists. The transversality of the portrait of the city is a significant factor, since it shows the plenary nature of the ruling class converging on the Milanese myth. The central theme, developed in a series of *topoi* taken up by one writer and then another, is obviously the modern nature of Milan and its exceptional character, set against the background of a country still largely based around the peasant tradition.

On the other hand we have the works of the *palombari sociali*, who, despite having been written before the apologetic texts of 1881, appear to us today as genuine anti-models compared to the values of that hagiography. Beyond our aim to denounce that which is not highlighted by the National Exhibition, the writers and books in our study have little in common. My attention is focussed on *Milano in ombra. Abissi plebei* by Ludovico Corio (1885), *Scene contemporanee della Milano sotterra* by Francesco Giarelli (1878) and *Milano sconosciuta* by Paolo Valera (1879), which has been reprinted several times and enhanced by the author.

However, it must be said that, as the contemporaries had already noted, the radicalism of the forays of the "social divers" often risks descending into *cliché*. In hindsight, we will be able to say that their books were a lost opportunity for Italian literature, that they provided neither an urban nor a modern setting for their own realist masterpieces. However, by the same token, it must also be said that, if there was a place where, despite its limitations, a production whose theme is the condition of the new urban proletariat was established, this place was Milan.

With regard to the opposing groups of apologists and divers, De Marchi, who had even taken part in the 1881 celebrations promoting *Milano e i suoi dintorni*, signals a third way based on the responsabilization of the ruling class in a perspective of moral and civil endeavour. The author *Demetrio Pianelli* offers a case which in many respects is significant. Firstly, he finally gives us the masterpiece that the divers had not been able to give us. However, De Marchi is a Manzonian, he is not interested in the “human beast” of the naturalists, but rather in individuals in the grip of the distress of their own conscience. Perhaps this is why he prefers to direct his interests towards the middle classes. Besides, the middle classes were one of the most prominent social presences of the modern city and were the ideal reflection of the new Milan enjoying economic progress. Nevertheless, what stirs behind the Milan of the novel can be seen in *Milanin Milanon*. The portrait of the new industrial, economic and financial centre undergoing a spirited expansion nonetheless, assumes an invincible background, one that is nostalgic and backward looking that harks back to the city of Porta.

The importance of De Marchi is also linked to the fact that through the writer, Milan enters the pages of a great novel for the first time, signalling the entry of the modern city into Italian literature. That the protagonist of this acquisition is the Lombardy metropolis contributes to reinforcing the objective importance of Milan in the imagination of nineteenth-century Italy time and time again.

To conclude this study we shall examine Delio Tessa, with whom, in my opinion, the Milan myth starts to go into decline. In Tessa’s poetry, Milan is revealed as a place of suffering and desperation, populated by the old and the

deviant, in contrast to the new nationalist myth which was gaining ground: that of the fascist youth. I have chosen the texts of the two collections of lyrics by Tessa, *L'è el dì di Mort, alegher!* and *De là del mur*, over the works of prose of *Ore di città*, which, on the whole, are more nostalgic and evocative of a smaller Milan, and which remind oneself in certain sections of the *Milanin* of De Marchi.

Two lines of crisis converge in Delio Tessa. On one hand, he represents the liberal bourgeoisie, devastated by the establishment of the new middle classes brought to prominence by the dictatorship. On the other, Tessa is the exponent of a "Milanese" that reaches its decline with its myths, emblemized by the obliteration of such a large part of the old city, starting from the Naviglio. Tessa's verses paradigmatically express the horror of the new era, as experienced by the spokesperson of a defeated class, using the words of the Milanese dialect subjected to a violently alienating treatment. The symmetry of the dates is also perfect: in the early decades of the century, Tessa, the XXth century's most renowned writer in Milanese dialect, finishes a parable which Porta had started in the early decades of the previous century. It is within the period of time between the two Ambrosian *phares* that the Ambrosian myth dies out.

TURUN YLIOPISTO
 Humanistinen tiedekunta
 Kieli- ja Käännöstieteiden laitos
 Italian laitos

GOTTI, CAROLINA: "Italian Kaupungeista kaupungein", Molanon joh-
 toasema italialaisten kirjailijoiden tuotannossa Napoleonin valtakau-
 delta fasismin alkuvaiheeseen

Väitöskirja, 370 s.

Tohtoriohjelma Utuling

Marraskuu 2014

Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella Milanoa 1800-luvulla, jonka kuluessa kaupunki korosti asemaansa uuden, orastamassa olevan kansakunnan taustaa vasten ja myytti maan "itse oikeutetusta" pääkaupungista sai alkunsa. Myytti oli varsin elinvoimainen 1800-luvulla mutta muutti merkittävästi muotoaan. Valistuksen ajasta romantiikkaan ulottuvalla kaudella, Beccarian, *Caffè*-lehden, Manzoniin ja *Il Conciliatore*n vuosina, Milano oli vahvasti eurooppalainen pääkaupunki ja kansainvälisen kulttuuridebatin keskus. Sen maine pysyi sen sijaan kansallisten rajojen puitteissa 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Taantumuksestaan huolimatta Milanon ambitiot edustivat yhtä kiinnostavimmista vaiheista Italian yhdistymisen jälkeisessä historias-
 sa ja huipentuivat ajan positivistiselle ja keskiluokkaiselle kulttuurille tunnusomaiseen vuoden 1881 kansalliseen näyttelyyn. Tämän tutkimuksen kannalta on erittäin merkityksellistä, että Milano on ollut yksi maan modernisointiin johtavan prosessin pääkeskuksia. Samalla kun monia Italian alueita vaivasi vielä alikehittyneisyys ja jälkeenjääneisyys, jota realistinen kirjallisuus (it. *verismo*) osuvasti kuvasi, Milano edisti voimallisesti uuden kansakunnan teollisuutta ja kulttuuria.

Milanon myytissä on havaittavissa toinen merkittävä

muutos 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Tuohon asti myytti oli perustunut kaupungin taloudellisen ja kulttuurisen johtoaseman tunnustamiseen. Se sai nyt puhtaasti hagiografisen luonteen ja tarjosi Milanon yläluokalle välineen vaatia kaupungille hegemonista roolia, jota uuden Italian johtajat eivät olleet halukkaita sille myöntämään sentralististen poliittisten näkemystensä vuoksi.

Tutkimuksen tarkoituksena ei ole tarkastella pelkästään tiettyä Italian kirjallisuudenhistorian vaihetta vaan merkittävää, maan kulttuurihistorian piiriin kuuluvaa ilmiötä. Siksi työssä ei ole rajoitettu ainoastaan kaunokirjallisiin lähteisiin ja nimekkäisiin kirjailijoihin ja kuvauksiin Milanosta vain Foscolon, Leopardin ja Manzoniin silmin vaan tarkasteltu kaupunkia myös merkitykseltään vähäisempien kirjailijoiden ja journalististen tekstien kautta.

Lähdemateriaalin valinnassa olen kiinnittänyt erityistä huomiota sen merkittävyyteen Milanon myyтин muotoutumisessa. Tarkasteluni vahvistaa sen, että 1800-luvulla positiivinen kuva Milanosta ei esiintynyt ainoastaan tietyissä kirjallisuudenlajeissa vaan varsin laajassa tekstitypologiasa. Olen lähestynyt tutkimuskysymystä vain italialaisten ja milanolaisten kirjailijoiden esitysten pohjalta enkä ole toisin sanoen ottanut huomioon ulkomaalaisia kirjailijoita ja matkailijoita, jotka ovat kuvanneet Lombardian kaupunkia kirjoituksissaan.

Tarkastelemani teokset ajoittuvat 1800-luvun alkuvuosilta fasismiin nousuun. Ensimmäiset teokset on kirjoitettu romantiikan aikakaudella Napoleonin ajan kuulussa Milanossa, jossa myytti johtoasemasta alkoi kehkeytyä. Olen aloittanut tutkimuksen tarkastelemalla Italian kirjallisuuden keskeisiin edustajiin kuuluvia Portaa ja Belliä. Edellinen on milanolaisen murrekirjallisuuden tärkeimpiä

nimiä, jälkimmäinen taas roomalaisen. Kirjoittajien välillä on myös merkittävä yhteys: Portan runot vaikuttivat ratkaisevasti Bellin murrekirjallisuuteen johtaneeseen kutsumukseen. Tarkastellakseni Portan kuvausta Milanosta olen tukeutunut hänen murrerunoihinsa, jotka muodostavat tärkeimmän osan hänen tarjoamastaan korpuksesta. Bellin kohdalla ainoana työn kannalta merkittävä lähteenä ovat olleet hänen päiväkirjansa *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*.

Porta ja Belli olivat 1800-luvun alussa, kumpikin omasta näkökulmastaan, milanolaisen ja roomalaisen kulttuurin paradigmaattisia edustajia. Milanon ”itseoikeutetun” pääkaupungin myytin keskeisiin piirteisiin kuului juuri kriitikki Roomaa, niemimaan poliittista pääkaupunkia, kohtaan. Portan ja Bellin kirjoitukset tuovat esiin sen, että 1800-luvun alussa Lombardian keskuskaupungin johtoasema oli jo tärkeä aihe italialaisen älymystön keskusteluissa, olkoonkin että se ei ollut luultavasti vielä levinnyt tavalisten kansalaisten keskuuteen. Milanon myytti väljähtyi osittain maan poliittiseen yhdistämiseen tähtäävien pyrkimysten myötä ja sentralististen tavoitteiden kasvaessa mutta vahvistui uudelleen maan yhdistymisen jälkeen.

Uuden Italian kuningaskunnan johtohahmot epäivät Milanolta maan pääkaupungin aseman toisin kuin ensin Torinolta, sitten Firenzeltä ja lopuksi Roomalta. Roomasta muodostui Italian poliittisen elämän keskus, mikä oli omiaan vahvistamaan sen entisen suuruuden myyttiä. Milano koki tulleen häväästyksi kenties pahemmin kuin vakavissa yhteiskunnallisissa ongelmissa kamppaileva etelän pääkaupunki Napoli. Milanon yläluokat olivat vakuuttuneita kaupungin keskeisestä merkityksestä maan talouselämän ja teollisuuden kannalta, mikä heidän näkökulmastaan katsottuna teki Milanon syrjäyttämisen maan poliittisen

keskuksen roolista entistä sietämättömämmäksi. Milanon vaateet kehittyivät tällaisessa ympäristössä ja synnyttivät myytin maan itseoikeutetusta pääkaupungista.

Vaikka ns. *palombari sociali*, teolliseen vallankumoukseen liittyviä ongelmia korostaneet tahot, arvostelivat myyttiä ankarasti, se lujittui 1870-luvulla ja sai johtavan luokan ja älymystön edustajat luomaan konsensusstrategian. Ensimmäinen tarkastelun kohteeksi otettu tätä vaihetta edustava kirjailija on Giovanni Verga. Lähdemateriaalin näkökulmasta sisilialainen kirjailija on sisällytetty tutkimukseen kahtalaisesta syystä. Verga omisti novellikokoelmansa *Per le vie* vuodelta 1883 kokonaisuudessaan Milanon paikoille ja sen asukkaille kirjoitettuaan vuonna 1881 myös kansallisesta näyttelystä. Samana vuonna 1881 juuri Milanossa ilmestyi myös hänen romaaninsa *Malavoglian suku* (*I Malavoglia*).

Milanon johtoasemaa koskevat julistukset koostuvat kolmesta vuoden 1881 kansallisen näyttelyn yhteydessä julkaistusta kokoomateoksesta: *Milano 1881* (julk. Ottino), *Mediolanum* (neljä nidettä, julk. Vallardi), *Milano e i suoi dintorni* (julk. Civelli). Teokset olivat näyteikkuna, jossa Milano esittäytyi näyttelyvieraille nostamalla esiin toimeliaisuutensa ja saavutuksensa. Mainittuihin kokoomateoksiin sisältyvät kirjoitukset edustavat hyvin erilaisia tekstityyppejä, ja vain jotkin niistä ovat kirjailijoiden tai journalistien kynästä. Esiin nouseva kaupungin imagon transversaalisuus on jo sinänsä merkityksellinen, sillä se osoittaa johtavan luokan täysin samansuuntaiset ajatukset Milanon myytistä. Keskeisenä teemana, joka kehittyy kirjoittajalta toiselle siirtyvinä topoksina, on tietenkin Milanon modernisuus ja sen erinomaisuus maassa, joka oli enimmiltä osiltaan vielä maatalousvaltainen.

Vastakohtaan muodostavat kriitikot, ns. *palombari sociali*,

jotka – siitä huolimatta, että he olivat esittäneet puolustuskirjoituksiin yllyttäviä näkemyksiään jo ennen vuotta vuonna 1881 – vaikuttavat tänä päivänä suoranaisilta ”antie-sikuvilta” ylistävien kirjoitusten arvoja vasten tarkasteltui-na. Sen lisäksi että tutkimuksen tavoitteena on tuoda esiin myös se, mikä on jäänyt kansallisen näyttelyn sädekehän varjoon, voidaan todeta, että työssä esiintyvillä kirjoittajilla ja teoksilla on varsin vähän yhteistä. Huomioni on kohdistunut Ludovico Corion teokseen *Milano in ombra. Abissi plebei* (1885), Francesco Giarellin teokseen *Scene contemporanee della Milano sotterra* (1878) sekä Palo Valeran teokseen *Milano sconosciuta* (1879), jota tekijä laajensi ja josta on otettu useita painoksia.

On kuitenkin sanottava, että, kuten aikalaiset olivat jo havainneet, kriitikkojen hyökkäykset ovat radikaaliudes-saan usein vaarassa muuttua kliseeksi. Jälkiviisaasti voimmme todeta, että heidän tuotantonsa edustaa menetettyä mahdollisuutta Italian kirjallisuudessa, sillä he eivät sijoittaneet realistisia pääteoksiaan kaupunki- eivätkä moderniin ympäristöön. Yhtä lailla on todettava, että juuri Milanossa – kaikkine rajoituksineenkin – sai alkunsa kirjallinen tuotanto, joka otti aiheekseen uuden, kaupunkien proletariaatin elämäntilanteen ja elinolot.

Vastakkaisiin, puolustajien ja kriitikoiden, leireihin verrattuna De Marchi, joka niin ikään osallistui vuoden 1881 juhlallisuuksiin *Milano e i suoi contorni* –julkaisun promo-voijana, edustaa kolmatta, johtavan luokan vastuuttami-seen perustuvaa sekä moraalin ja kansalaisyhteiskunnan kohentamiseen pyrkivää näkemystä. *Demetrio Pianellin* kirjoittaja on monessa mielessä huomattava tuttavuus. Hänen kynästään on ensinnä merkkiteos, jota kriittisiä näkemyksiä esittäneet tahot eivät olleet pystyneet luomaan. De Marchi liikkuu kuitenkin Manzoniin vanavedessä. Häntä

ei kiinnosta niinkään naturalistien *homme-bête* vaan oman-
tuntonsa kanssa tuskailevat yksilöt. Ehkä tästä syystä De
Marchi kohdistaa kiinnostuksensa mieluummin keskiluok-
kaan. Se kuului modernin kaupungin merkittävimpiin yh-
teiskuntaluokkiin ja heijasti ihanteellisesti taloudellisesta
kehityksestä nauttivaa uutta Milanoa. Romaanin Milanon
taustalla vaikuttavat voimat nousevat esiin kuitenkin De
Marchin romaanissa *Milanin Milanon*. Voimakkaasti laa-
jenevan teollisen, talouselämän ja rahoitustoiminnan kes-
kuksen kuvan taustalla on eittämättömän nostalginen ja
menneisyyteen katsova Portan kaupunki.

De Marchin merkitys ilmenee myös siinä, että hänen
myötään Milano pääsee ensimmäistä kertaa suuren ro-
maanin sivuille, ja moderni kaupunki raivaa tiensä Italian
kirjallisuuteen. Se, että pääroolissa on juuri Lombardian
keskuskaupunki, on omiaan lujittamaan jälleen kerran Mi-
lanon kiistatonta asemaa 1800-luvun Italian mielikuvissa.

Päätän tutkimukseni tarkastelemalla Delio Tessaa, jon-
ka myötä Milanon myytti mielestäni alkaa tyrehtyä. Tessan
runoudessa Milano näyttäytyy kärsimyksen ja epätoivon
kaupunkina, joka on täynnä vanhuksia ja poikkeavia yksi-
löitä vastakohtana jalansijaa saamassa olevalle nationalisti-
selle myytille fasistisesta nuoruudesta. Olen suosinut kahta
Tessan runokokoelmaa, *L'è el di di Mort, aлегher!* ja *De là del
mur*, proosateoksen *Ore di città* teksteihin verrattuna, jotka
osoittautuvat kokonaisuutena nostalgisemmiksi, herättävät
mielikuvia ”pienemmästä” Milanosta sekä muistuttavat
tiettyjä De Marchin *Milanin*-romaanin jaksoja.

Delio Tessassa törmäävät yhteen kaksi kriisiä. Yhtäältä
Tessa edustaa liberaalia keskiluokkaa, joka joutuu dikta-
tuurin esiin nostamien uusien keskiluokkien myllerryk-
seen. Toisaalta hän edustaa milanolaisuutta, joka myytei-

neen saavuttaa päätepisteensä vanhan kaupungin laajan purkamisen myötä aina Navigliosta alkaen. Tessian säkeet kuvaavat paradigmaattisesti uusien aikojen kauheutta sellaisena kuin hän, tappion kärsineen yhteiskuntaluokan edustaja, niitä elää. Tessa turvautuu voimakkaasti vieraannuttavan muutosprosessin kohteeksi joutuneeseen Milanon murteeseen. Myös ajankohtien symmetrisyys on täydellinen: 1900-luvun milanolaisen murrerunouden tunnetuin edustaja Tessa saattaa vuosisadan alkuvuosikymmeninä päätökseen tarinan, jonka Porta, 1800-luvun merkittävin milanolainen murrerunoilija, pani alulle 1800-luvun alkuvuosikymmeninä. Milanon myytti ehtyy mainittujen milanolaisten ”rajapyykkien” merkitsemällä matkalla.

Fonti e riferimenti bibliografici

Fonti

- AA.VV., *Milano e il suo territorio*, a cura di L. Litta Modignani, C. Bassi, A. Re, Pirola, Milano 1844.
- , *Milano 1881*, Ottino, Milano 1881a.
- , *Mediolanum*, Vallardi, Milano 1881b.
- , *Milano e i suoi dintorni*, Civelli, Milano 1881c.
- , *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, 2 voll., Aliprandi, Milano 1888 (un'antologia dei due volumi è uscita nel 1977 da Longanesi per le cure di E. Ghidetti).
- G.G. BELLI, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, 2 voll., Cino Del Duca, Milano 1961.
- , *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di G. Orioli, Einaudi, Torino 1962
- , *Sonetti*, a cura di P. Gibellini, Garzanti, Milano 1991.
- , *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a cura di L. Biancini, G. Boschi Mazio, A. Spotti, Centro studi Giuseppe Gioachino Belli, Editore Colombo, Roma 2006.
- L. CORIO, *Milano in ombra. Abissi plebei*, Civelli, Milano 1885.
- E. DE MARCHI, *Milanin Milanon. Prose cadenzate milanesi*, Aliprandi, Milano 1902; ora in De Marchi 1965.
- , *Varietà e inediti*, ora in De Marchi 1965.
- , *Tutte le opere di Emilio De Marchi* 3 voll., a cura di G. Ferrata, vol. II, Mondadori, Milano 1965.
- , *Opere*, introduzione di G. De Rienzo, Utet, Torino 1978.

- , *Tra gli stracci: racconto popolare*, a cura di A. Stella, Libri Scheiwiller, Milano 1989.
- , *Novelle*, a cura di F. Brevini, Mondadori, Milano 1992.
- E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, a cura di A. Modena, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Varese 2000.
- F. GIARELLI, *Scene contemporanee della Milano sotterra*, in «La Farfalla», Milano 1878.
- , *Vent'anni di giornalismo*, Tip. Edit. A. G. Cairo, Codogno 1895.
- C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 2000.
- D. TESSA, *L'è el dì di Mort, alegher!*, Mondadori, Milano 1932
- , *Emilio De Marchi e il suo mondo*, in «Le vie d'Italia», giugno 1938.
- , *Poesie nuove ed ultime*, a cura di F. Antonicelli e F. Rosti, Silva, Torino 1947.
- , *L'è el dì di Mort, alegher! De là del mur e altre liriche*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1985
- , *Ore di città*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1988.
- P. VALERA, *Milano sconosciuta*, con lettera all'autore dell'avvocato Francesco Giarelli, Bignami, Milano 1879 (ediz. Anast. Lampi di Stampa, Milano 2005)
- , *Gli scamiciati*, Ambrosoli, Milano 1881.
- , *Alla conquista del pane*, Cozzi, Milano 1882.
- , *Borghesia che balla*, Cozzi, Milano 1883.
- , *La folla*, Tipografia degli operai, Milano 1901.
- , *I miserabili di Milano*, Società Editrice La Milano, Milano 1908
- , *Milano sconosciuta. Rinnovata. Arricchita di altri scandali polizieschi e postribolari*, La Folla, Milano 1923 (poi Martello, Milano 1967, da cui si cita; quindi, a cura di A. Mangano, Greco & Greco editori, Milano 2000).
- G. VERGA, *Primavera*, Libreria editrice G. Brigola, Milano 1877.
- , *Dal tuo al mio*, Treves, Milano 1906

- , *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979.
- , *Tutte le novelle*, a cura di G. Carnazzi, Rizzoli, Milano 1981.
- , *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1982.
- , *I dintorni di Milano*, in AA.Vv. 1881a.
- , *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Le Monnier, Firenze 2003.

Riferimenti bibliografici

- AA.Vv., *Storia di Milano*, vol. XV Nell'Unità italiana (1859–1900), Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1962.
- AA.Vv., *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*, Feltrinelli, Milano 1976.
- , *Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Atti del Convegno internazionale di studi, 28 febbraio–4 marzo 1983, Comune di Milano, Archivio Storico e Biblioteca Trivulziana, Milano 1983.
- , *Un secolo di urbanistica a Milano*, Clup Libri, Milano, 1986.
- , *La Milano del Piano Beruto (1884–1889)*, Società, urbanistica e architettura nella seconda metà dell'Ottocento, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano 1992.
- Abelardo, *Storia delle mie disgrazie, Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa*, traduzione, introduzione e note di F. Roncoroni, Garzanti, Milano 1974.
- M. ACCAME, E. DELL'ORO (a cura di), *I Mirabilia urbis Romae*. Tored, Tivoli 2004.
- S. ADAMS. *The Arts & Crafts Movement*, Chartwell Books, New York 1987.
- L. AIMONE, C. OLMO, *Le Esposizioni Universali. 1851–1900. Il progresso in scena*, Allemandi, Torino 1990.
- G. ALBERGONI, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 2006.

- G. ANCESCHI, *Delio Tessa, profilo di un poeta*, Marcos y Marcos, Milano 1990.
- R. ANDENNA, F. BORDONE, M. SOMAINI VALLERANI, *Comuni e signorie nell'Italia settentrionale: la Lombardia*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, vol. VI, Utet, Torino 1998.
- L. ANTONIELLI, G. CHITTOLINI (a cura di), *Storia della Lombardia. 2. Dal Seicento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- S. ANTONIELLI, *Giuseppe Parini*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- F. ANTONICELLI, *Il Tessa recita*, in Anceschi 1990.
- P. AROLDI, *Nuovi pubblici per nuovi prodotti*, in Colombo (a cura di) 1998.
- C. ARRIGHI (con lo pseud. di Carlo Righetti), *La Scapi gliatura e il 6 febbraio*, G. Radaelli, Milano 1862.
- , *La canaglia felice. Romanzo milanese*, Stabilimento tipografico italiano, Roma 1885.
- A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, tomo II, Einaudi, Torino 1975.
- , *Il marxismo e la critica letteraria*, in Id. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. IV. *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985.
- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio di A. Roncaglia, Einaudi, Torino 1956.
- G. BARBACETTO, M. TRAVAGLIO, P. GOMEZ, *Mani pulite: la vera storia, 20 anni dopo*, Chiarelettere, Milano 2012.
- G. BARBARISI, *Il Porta e la società del suo tempo*, in *AA.Vv.* 1976.
- I.M.P. BARZAGHI, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Silvana, Milano 2009.
- S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1904–1971.
- G. BAZZONI, *L'alimentazione e le risorse economiche del popolo minuto di Milano*, Milano 1868.
- G. BECCARIA, (a cura di) *Letteratura e dialetto*, Zanichelli, Bologna 1975.

- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- , *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.
- M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980.
- C. BERTOLAZZI, *El nost Milan, la povera gent. Commedia in quattro atti*, Cooperativa editrice musicale, Milano 1894.
- G. BEZZOLA, *Il Porta e gli ambienti culturali milanesi*, in AA.VV. 1976.
- , *Tommaseo a Milano (1824–1827)*, Il Saggiatore, Milano 1978.
- , *Vita di Carlo Porta. Nella Milano del suo tempo*, Rizzoli, Milano 1980.
- G. BEZZOLA (a cura di), *Poesia milanese dell'Ottocento*, traduzione di S. Bajini, Viennepierre, Milano 1994.
- L. BIANCINI, *Introduzione a Belli* 2006.
- G. BIGATTI, *Industria e società: il decollo ottocentesco*, in Antonielli, Chittolini (a cura di) 2003.
- D. BIGAZZI, M. MERIGGI (a cura di), *Storia d'Italia. La Lombardia*, Einaudi, Torino 2001.
- G.P. BOGNETTI, *Nella libertà e per la libertà (1859–1873)*, in AA.VV. 1962, XV.
- C. BOITO, *Storielle vane*, Treves, Milano 1876.
- , *Senso. Nuove storielle vane*, Treves, Milano 1883.
- N. BONANNI, *Editori, tipografi e librai dell'Ottocento. Una ricerca sull'epistolario del Manzoni*, Liguori, Napoli 1988.
- R. BONGHI, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Lettere critiche a C. Bianchi*, a cura di G. Carcano (le lettere erano state pubblicate l'anno precedente su «Lo Spettatore» di Firenze), Milano 1856; ora in Bonghi 1971.
- , *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, a cura di E. Villa, Marzorati, Milano 1971.
- E. BONORA, *Retorica e invenzione*, Rizzoli, Milano 1970.

- , *Le novelle milanesi del Verga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLI, aprile–giugno 1974.
- BONVESIN DE LA RIVA, *Le meraviglie di Milano*, introduzione e note di M. Corti, traduzione di G. Pontiggia, Bompiani, Milano 1974.
- G. BORA, *L'eredità leonardesca a Milano tra resistenze e nuove sollecitazioni*, in Ferino–Pagden (a cura di) 2011.
- M. BORSA, *Memorie di un redivivo*, Rizzoli, Milano–Roma 1945.
- V. BRANCA, *Emilio De Marchi*, Morcelliana, Brescia 1946.
- , (a cura di), *Il Conciliatore. Foglio scientifico–letterario*, Le Monnier, Firenze 1953.
- C. BREMOND (a cura di), *Il tema nella letteratura*, Sellerio, Palermo 2003.
- F. BREVINI, *Delio Tessa*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere IV, Il Novecento, I. L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995.
- , *Grattacielo Pirelli. Un capolavoro di Gio Ponti per la Lombardia*, fotografie di F. Radino, Touring Club italiano, Milano 2004.
- , *L'elusione della città. Gli scrittori italiani e la modernità*, in *Gli spazi urbani tra immaginario e realtà*. Incontro di studi in ricordo di Lelio Pagani. Università di Bergamo, 20–21 settembre 2007, a cura di P. Cesaretti e R. Ferlinghetti, in «Dintorni», rivista di letterature e culture dell'Università degli Studi di Bergamo, 6, 2009.
- , *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Feltrinelli, Milano 2010.
- , *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- F. Brevini (a cura di), *Poeti dialettali del Novecento*, Einaudi, Torino 1987.
- , *Un canale detto il Naviglio. Le testimonianze degli scrittori dal XIII secolo a oggi*, Mursia, Milano 1974.
- , *La poesia in dialetto. Storia e testi dal XIV secolo a oggi*, 3 voll., Mondadori, Milano 1999.

- BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna 2008.
- F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. III. Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- , *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. IV. Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- G.B. BRIZZI, *La pratica del viaggio di istruzione in Italia nel Sei–Settecento*, in «Annali dell'Istituto storico Italo–Germanico in Trento», II (1976); pubblicato parzialmente anche in *Cultura del viaggio. Ricostruzione storico–geografica del territorio*, a cura di G. Botta, Unicopli, Milano 1989.
- A. CADIOLI, *Autori e pubblico*, in Brioschi e Di Girolamo (a cura di) 1995.
- A CADIOLI, G. VIGINI, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità a oggi*, Editrice bibliografica, Milano 2004.
- S. CAMPODALL'ORTO, *Milano 1860–1995: ruolo dell'innovazione nello sviluppo economico e industriale*, in Campodall'Orto (a cura di) 1996.
- S. CAMPODALL'ORTO (a cura di), *Innovazione e sviluppo a Milano. Dal 1860 ad oggi le conquiste della ricerca tecnologica che hanno fatto grande l'industria milanese*, Editrice Abitare Segesta, Milano 1996.
- E. CANTARELLA, Introduzione a L. Corio, *Milano in ombra. Abissi plebei*, in «Rivista milanese di economia», serie quaderni n. 3, Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano 1982.
- C. CAPRA, *La Lombardia e i «progressi della ragione»*, in Antonielli, Chittolini (a cura di) 2003.
- L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972.
- F. CARDINI, *I viaggi di religione, d'ambasceria e di mercatura*, in AA.Vv., *Storia della società italiana*, Milano 1982, II, cap. VII.
- G.R. CARDONA, *I viaggi e le scoperte*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Le Questioni*, Einaudi, Torino 1986.

- G. CARDUCCI, *Giambi ed Epodi*, Zanichelli, Bologna 1909.
- G. CAROCCI, *Giolitti e l'età giolittiana. La politica italiana dall'inizio del secolo alla prima guerra mondiale*, Einaudi, Torino 1961.
- J.-M. CARRÉ, *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940*, Boivin et Cie, Paris 1947.
- V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, Bari 1970.
- F. CATALANO, *Vita politica e questioni sociali (1859-1900)*, in AA.Vv., XV, 1962.
- Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, 19 voll., Editrice bibliografica, Milano 1991.
- C. CATTANEO, *Scritti economici*, a cura di A. Bertolino, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1956.
- , *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, cap. XLIX, in ———, *Milano e l'Europa. Scritti 1839-1846*, a c. di D. Castelnuovo Frigessi, Einaudi, Torino 1972.
- , *Sui milanesi e il loro dialetto*, in ———, *Scritti letterari*, a cura di P. Treves, vol. II, Le Monnier, Firenze 1981.
- , *«Il Politecnico» 1839-1844*, a cura di L. Ambrosoli, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- G. CATTANEO, *Prodatori e critici dalla Scapigliatura al verismo*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1969.
- G. CAVALAZZI, G. FALCHI, *La storia di Milano*, Zanichelli, Bologna 1989.
- M. CECCONI GORRA, *Il primo De Marchi fra cronaca e storia*, La Nuova Italia, Firenze 1963.
- R. CESERANI, *Treni di carta: l'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Marietti, Genova 1993.
- F. CHIAVARINI, *La tecnica come spettacolo di massa: l'esposizione Nazionale del 1881*, in Colombo (a cura di) 1998.
- A. CIANCI, D. GIACALONE, *L'Italia dei mille innovatori*, prefazione di R. Brunetta, introduzione di M. Dal Co, Rubbettino, Soveria

- Mannelli 2011.
- O. CIMA, *Milano vecchia*, Mursia, Milano 1919.
- L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio 1700–1861*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2008.
- J. CLIFFORD, G. E. MARCUS (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Meltemi, Roma 1998.
- N. COLAJANNI, *L'Italia nel 1898. Tumulti e reazioni*, a cura di B. Biral, Colip, Milano 1951.
- M. COLESANTI, *Il conte Primoli, Belli e Stendhal per una introduzione*, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- M. COLESANTI, F. ONORATI (a cura di), *Giuseppe Gioacchino Belli "milanese". Viaggi, incontri, sensazioni*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2009.
- G. COLICCHI, *Socialità e arte nei romanzi di Emilio De Marchi*, Le Monnier, Firenze 1966.
- A. COLLI, *Cent'anni di «grandi imprese» lombarde*, in Bigazzi e Meriggi (a cura di) 2001.
- F. COLOMBO, *La via milanese all'industria culturale*, in Colombo (a cura di) 1998.
- F. COLOMBO (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, Editrice Abitare Segesta, Milano 1998.
- P. COLOMBO, *Le Esposizioni Universali. I mestieri d'arte sulla scena del mondo (1851–2010)*, Marsilio, Venezia 2012.
- G. CONSONNI, G. TONON, *La terra degli ossimori*, in D. Bigazzi e M. Meriggi (a cura di) 2001.
- G. CONTINI, *Saggio introduttivo a C. E. Gadda, La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1963; poi in Contini, 1970.
- , *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*, Einaudi, Torino 1970.
- F.G. CORIO, *Poesie milanesi e toscane (Codice Trivulziano 888)*, a cura di F. Brevini, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988.

- G. CORNA PELLEGRINI, *Il mosaico del mondo. Esperimento di geografia culturale*, Carocci, Roma 1998.
- R. CREMANTE (a cura di), *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Atti del convegno di studi (università di Pavia, 5–6 dicembre 2001), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.
- M.E. D'AGOSTINI, *La letteratura di viaggio. Storie e prospettive di un genere letterario*, Guerini, Milano 1987.
- G. D'ANNUNZIO, *Della malattia e dell'arte musica* [1906], in *Le faville del maglio*, ora comprese in ———, *Prose di ricerca*, vol. I, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2005.
- M. DEAN, E. GROTTANELLI, *Spunti per la storia della vita materiale dei ceti popolari a Milano 1860–1880*, in «Storia urbana». A. II, 1978, n. 4.
- V. DE CAPRIO, *Dal viaggio alla scrittura: dinamiche del ricordo*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaraniella e M. Santagata, tomo I, Laterza, Bari 2006.
- , *Il diario dei viaggi a Milano*, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- G. DE CAROLIS, I. PISANI, S. D'AGOSTINI, P. POZZI, *Sviluppo urbano ed evoluzione del sistema produttivo e infrastrutturale*, in Campodall'Orto (a cura di) 1996.
- E. DECLEVA, «L'esposizione del 1881 e le origini del mito di Milano», in *Dallo Stato di Milano alla Lombardia contemporanea*, vol. I, a cura di S. Pizzetti, Cisalpino–Goliardica, Milano 1980.
- , Mondadori, Utet, Torino 1993.
- , *Ulrico Hoepli a Milano: l'attività libraria ed editoriale (1870 1935)*, in Decleva (a cura di) 2001.
- E. DECLEVA (a cura di), *Ulrico Hoepli (1847–1935): editore e libraio*, Hoepli, Milano 2001.
- G. DE FINETTI, *Milano costruzione di una città*, a cura di G. Cislaghi, M. De Benedetti, P. Maravelli, Hoepli, Milano 2002.
- F. DELLA PERUTA, *Per la storia della società lombarda nell'età della restaurazione*, in «Studi storici», a. XVI, 1975, n. 2.

- , *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Editrice La Storia, Milano 1992.
- , *Società e cultura nella milano della Restaurazione*, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- E. DE MARE, *London 1851. The Year of the Great Exhibition*, The Folio Presso, London 1973.
- L. DEMATTEO, *L'idiota in politica. Antropologia della Lega Nord*, Feltrinelli, Milano 2011.
- T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1963 (nuova edizione riveduta e ampliata 1970).
- L. DE NARDIS, *Carlo Porta nella poesia di Giuseppe Gioachino Belli*, in AA.Vv. 1976.
- G. DE RIENZO, Introduzione a De Marchi 1978.
- C. DE SETA, *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, De Luca, Napoli 1998.
- G. DE SPUCHES, *La fantasmagoria del moderno. Esposizioni universali e metropoli*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie XII, volume VII, 4, 2002.
- M. DILLON WANKE, «*La bocca del popolo*». Note sulla lingua de «*La Folla*» di Paolo Valera, in «Otto–Novecento», marzo–aprile 1980.
- C. DIONISOTTI, CARLO, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medioevale e umanistica», V, 1962.
- , *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968.
- , *Culture regionali e letteratura nazionale in Italia*, in AA.Vv., *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Bari, 31 marzo–4 aprile 1970, Adriatica, Bari 1974.
- , *Regioni e letteratura*, in Romano, Ruggiero e Vivanti, Corrado (a cura di), *Storia d'Italia*, V vol. *I documenti*, 2 tomi, tomo II., Einaudi, Torino 1973.
- , *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1980.

- G. DI RIENZO, *Il mercato editoriale*, in Brioschi, Di Girolamo (a cura di) 1995.
- C. DOSSI, *Note azzurre*, 2 voll., a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1964.
- H. DYSERINCK, *Komparatistik: eine Einführung*, Bouvier, Bonn 1981.
- W.TH. ELWERT, G. G. Belli come osservatore dei fenomeni linguistici, in *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Paideia, Brescia 1969.
- P.M. FARINA, «Lustro di arti e mestieri». Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- G. FARINELLI (a cura di), *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato Unitario: 1860–1880*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984.
- L. FELICI, *Incontri di Belli con l'editoria e il giornalismo milanesi*, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- G. FERRARI, *Saggio sulla poesia popolare in Italia*, in «Revue des deux mondes», XVIII, 1 juin 1839 e XXI, 15 février 1840; poi in ———, *Opuscoli politici e letterari*, Capolago, Tip. Elvetica, 1852.
- A. FITTIPALDI, *All'origine dell'esperienza di Emilio De Marchi*, in «Filologia e Letteratura», XI, 1965
- F. FONTANA, *Antologia meneghina*, Colombi, Milano 1900.
- J. FOOT, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, Feltrinelli, Milano 2004.
- F. FORTINI, *Zola, ancora una primavera (1970)*, in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977a.
- , F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma–Bari 1977b.
- U. FOSCOLO, *Parere sulla istituzione di un giornale letterario (1815)*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, VIII: *Prose politiche letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò, Le Monnier, Firenze 1933a.
- , *Della morale letteraria. Lezione prima. La letteratura rivolta unicamente al lucro (1809)*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*,

- VII: *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809–1811)*, a cura di E. Santini, Le Monnier, Firenze 1933b.
- S. FUSINA, *Expo: le esposizioni universali da Londra 1851 a Roma 1942*, Il Foglio, Milano 2011.
- C.E. GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, Le Monnier, Firenze 1943.
- E. GHIDETTI, *L'ipotesi del realismo*, Liviana, Padova 1982 (nuova edizione con il titolo *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Sansoni, Firenze 2000).
- P. GIBELLINI, *Ragioni portiane per Delio Tessa*, in AA.VV. 1976.
- , *Belli e Porta*, in «Il Belli», vol. 2–3, 2001.
- , *Belli “imitatore” del Porta*, in Colesanti e F. Onorati (a cura di) 2009.
- J. GODECHOT, *Histoire de l'Italie Moderne. Le Risorgimento. 1770–1870*, Haschette, Paris 1971.
- C. GOTTI, *L'espressionismo linguistico secondo Gianfranco Contini*, in «Settentrione», 25, 2013.
- A. GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino 1949.
- , *Lettere*, a cura di S. Caprioglio e E. Fubini, Einaudi, Torino 1965.
- , *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975.
- F. GUYARD, *La littérature comparée*, Puf, Paris 1951.
- J. HOBERMAN, *Dennis Hopper: From Method to Madness*, Walker Art Center, Minneapolis 1988.
- V. HUNECKE, *Comune e classe operaia a Milano (1859–1898)*, in «Studi storici», a. XVII, 1976, n. 3.
- G. IANNI, *Belli e la sua epoca*, 3 voll., Cino Del Duca, Milano 1967.
- D. ISELLA, *I Lombardi in rivolta. Da C. M. Maggi a C. E. Gadda*, Einaudi, Torino 1984.
- , *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994.

- T. ISEMBURG, *Territorio e insediamenti in Lombardia tra Otto e Novecento*, in Antonielli, Chittolini (a cura di) 2003.
- M. ISNENGI, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979.
- W. KAPLAN, A. CRAWFORD, *The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2004.
- F. LANDO (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etas libri, Milano 1993.
- G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di P. Viani, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1925.
- , *Poesie e prose*, a cura di M. A. Rigoni, 2 voll. , Mondadori, Milano 1987.
- M. LESSONA, *Volere è potere*, G. Barbera, Firenze 1869.
- S. LEVATI, *La stagione dei negozianti e la nuova sociabilità*, in Antonielli, Chittolini (a cura di) 2003.
- C. LINATI, *Un romanziere lombardo: Emilio De Marchi*, in «Nuova Antologia», 16 ottobre 1926.
- , *Serate con Tessa*, in «L'Ambrosiano», 15 aprile 1936.
- , *Il bel Guido e altri ritratti*, a cura di G. Lavezzi e A. Modena, Scheiwiller, Milano 1982.
- P. LOCATELLI, *Sorveglianti e sorvegliati. Appunti di fisiologia sociale presi dal vero*, Libreria editrice G. Brigola, Milano 1876.
- , *Miseria e beneficenza. Ricordi di un funzionario di pubblica sicurezza*, Libreria fratelli Dumolard. Milano 1878.
- F. LOI, *Stròlegh*, introduzione di F. Fortini, Einaudi, Torino 1975.
- , *L'aria*, Einaudi, Torino 1981.
- G. LUCCHINI, *Emilio De Marchi milanese: fra giornalismo e istituzioni accademiche*, in Cremante (a cura di) 2005.
- G. LUZZATTO, *L'evoluzione economica della Lombardia dal 1860 al 1922*, S.I., dopo il 1923.
- K. LYNCH, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1964.

- C.M. MAGGI, *Il teatro milanese*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1964.
- A. MANZONI, *Lettera al Signor Professor Girolamo Boccardo intorno a una questione di cosiddetta proprietà letteraria*, in *Opere*, II, *Opere varie*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Mondadori, Milano 1943.
- , *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. V, *Scritti linguistici e letterari*, tomo primo *Della lingua italiana*, a cura di L. Poma e A. Stella, Mondadori, Milano 1974.
- , *I Promessi Sposi*, a cura di A. Stella e C. Repositi, Einaudi Gallimard, Torino 1995.
- M. MARAZZI, *Il quotidiano della vita: I «Vent'anni di giornalismo» di Francesco Giarelli tra cronaca e 'monografia psicologica'*, in «Testo», 2008, n. 55.
- G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Roma–Caltanissetta 1971.
- K. MARX, *Il capitale*, a cura di A. Macchioro e B. Maffi, Utet, Torino 2009.
- L. MARX, *La macchina nel giardino. Tecnologia e ideale pastorale in America*, Lavoro, Roma 1987.
- M. MAZZOCCHI ALEMANNI, *Prefazione a*, G. G. Belli, *Journal du voyage*
- P.V. MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.
- M. MERIGGI, *Mutamenti economici e rinnovamento civile*, in *Storia d'Italia*, a cura di G. Galasso, Utet, Torino 1987.
- , *L'ufficiale a Milano in età liberale*, in *Deputazione di storia patria per l'Umbria, Esercito e città dall'Unità agli anni Trenta*, Perugia 1989.
- , *Lo «Stato di Milano» nell'Italia unita: miti e strategie politiche di una società civile (1860–1945)*, in Bigazzi, Meriggi (a cura di) 2001.
- , *Il governo locale: dal comune alla regione*, in Antonielli, Chittolini (a cura di) 2003.
- B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1960 (1978²).

- M. MILANESI, *Introduzione a G.B. Ramusio, Navigazioni e viaggi*, vol. I, Einaudi, Torino 1978. nuova edizione riveduta e aggiornata
- C. MILANINI, *Paolo Valera romanziere*, in «Belfagor», XXXIV, fasc. III, maggio 1979.
- A. MODENA, *Vite nella «Grande città del fracasso»*, in *Cremante* (a cura di) 2005.
- N. MOLL, «*Immagini dell'altro*». *Imagologia e studi interculturali*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- A. MOMIGLIANO, *L'opera di Carlo Porta. Studio compiuto sui versi editi e inediti*, S. Lapi, Città di Castello 1909.
- F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo. 1800–1900*, Einaudi, Torino 1997.
- P. MURIALDI, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna 1996.
- C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di Giuseppe Gioachino Belli*, Bonacci, Roma 1981.
- L.G. NARDIN, *La lingua francese nelle prose di viaggio di Belli*, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- F. NASI, *Il peso della carta*, Alfa, Bologna 1966.
- G. NAVA, *E. De Marchi e la crisi di un'età*, Patron, Bologna 1958.
- M. NOVELLI, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Il Saggiatore, Milano 2013.
- F. OLIVA, *L'urbanistica di Milano. Quel che resta dei piani urbanistici nella crescita e nella trasformazione della città*, Hoepli, Milano, 2002.
- U.M. OLIVIERI, *Le riviste*, in Brioschi, Di Girolamo (a cura di) 1995.
- F. ONORATI, *Belli alla Scala. Il "caso" dell'Ultimo giorno di Pompei di Giovanni Pacini*, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- J. ORTEGA Y GASSET, *La ribellione delle masse*, a cura di S. Battaglia, Il Mulino, Bologna 1962.
- G. OTTINO, *La stampa periodica, il commercio dei libri e la tipografia in Italia*, Brigola, Milano 1875.

- I. PACCAGNELLA, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1988–95.
- D.–H. PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Colin, Paris 1994.
- A. PALAZZESCHI, *L'incendiario*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1910.
- M. PARENTI, *Un buon affare del Manzoni*, Sansoni, Firenze 1954.
- G. PARINI, *Prose*, a cura di E. Bellorini, Laterza, Bari 1913, 2 voll.
- G. POMBA, G. VIEUSSEUX, C. TENCA, *Scritti sul commercio librario in Italia*, a cura di M. I. Palazzolo, Archivio Guido Izzi, Roma 1986.
- M. PUNZO, *L'evoluzione di una grande tradizione. Cent'anni di socialismo in Lombardia*, in Antonielli, Chittolini (a cura di) 2003.
- G. RAYA, *Carteggio Verga–Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984.
- R. REDUZZI, *esposizione Nazionale 1881: marcia per pianoforte*, Emilio Ribolzi, Milano 1881.
- C. RICCARDI, *Le meraviglie di Milano*, introduzione a AA.Vv., *Milano 1881*, Sellerio, Palermo 1991.
- J. RICHARD, *Les récits de voyages et pèlerinages*, Turnhout 1981.
- D. RIESMAN, *La folla solitaria*, Il Mulino, Bologna 1973.
- S. ROMAGNOLI (a cura di), «*Il Caffè*», Feltrinelli, Milano 1960.
- G. ROSA, *Il mito della capitale morale*, Edizioni di Comunità, Milano 1982.
- , *La cultura letteraria della modernità*, in Bigazzi e Meriggi 2001.
- R. ROZZI (a cura di), *La Milano del piano Beruto*, Guerini e Associati, Milano 1992.
- L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Bari 1995.
- E. SAID, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- , *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.
- G. SALVEMINI, *I partiti politici milanesi del secolo XIX*, in ———, *Scritti sul Risorgimento*, a cura di P. Pieri e C. Pischetta, Feltrinelli, Milano 1961.

- M. SANSONE, *Relazione fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in AA.VV., *Letterature comparate, IV Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Marzorati, Milano 1948.
- G. SCALIA (a cura di), *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, Cappelli, Bologna 1971.
- M. SCANDIGLI, *Le grandi battaglie del Risorgimento*, Rizzoli, Milano 2011.
- A. SCHIAFFINI, *Momenti di storia della lingua italiana*, Studium, Roma 1950.
- C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Feltrinelli, Milano 1963 (1974²).
- C. SFORZA FOGLIANI, *Francesco Giarelli (1844–1907) pioniere del giornalismo moderno*, Stabilimento tipografico piacentino, Piacenza 1961.
- W. SOLLORS, *The Return of Thematic Criticism*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1994.
- V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Edizioni di Comunità, Milano 1971.
- , *La «capitale morale». Cultura milanese e mitologia urbana*, in «Belfagor», a. XXXVI, fasc. III, 9 maggio 1981.
- , *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- A. SPOTTI, «Peppe mio... car amour bel bacciocon» lettere di Moraglia a Belli, in Colesanti e Onorati (a cura di) 2009.
- R. STEINER, *Le meditazioni sulla felicità e il significato della loro doppia redazione nella storia del pensiero di Pietro Verri*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX, 1967.
- A. STELLA (a cura di), *Delio Tessa: immagini e documenti nel centenario della nascita*, Torchio de' Ricci, Pavia 1986.
- STENDHAL, *Mélanges de littérature*, Le Divan, Paris 1933.
- , *Oeuvres intimes*, a cura di H. Martineau, Editions de la Pléiade, Paris 1955.

- , *Roma, Napoli e Firenze*, a cura di G. Vettori, Avanzini e Torraca, Roma 1969.
- A. STUSSI, (a cura) *Letteratura e culture regionali*, Zanichelli, Bologna 1979.
- E. SUE, *Misteri di Parigi*, con introduzione di U. Eco Rizzoli, Milano 2011.
- P. SYLOS LABINI, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Bari 1974.
- A. TERRUGGIA (a cura di), *Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Relazione generale. e pubblicata per cura del comitato esecutivo dell'esposizione*, Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini, Milano 1883.
- E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.
- G. TOALDO, *Del viaggiare. Lezione accademica del signor abate Toaldo del dì 28 giugno 1791*, presso Giacomo Storti, Venezia 1791.
- N. TOMMASEO, *Delle ristampe. Ai Librai d'Italia*, Gabinetto scientifico-letterario Vieusseux, Firenze 1839.
- F. TÖNNIES, *Comunità e società*, introduzione di R. Treves, Edizioni di Comunità, Milano 1963.
- A. TREZZI, *Sulle cause delle crescenti riforme dei giovani chiamati alla leva nel circondario e provincia di Milano, nati nell'undicennio 1842-52*, L. Bortolotti, Milano 1875.
- P.P. TROMPEO *Poesia dell'asino*, in ———, *La pantofola di vetro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1952.
- G. TURCHETTA, *L'editoria libraria*, in Brioschi e Di Girolamo (a cura di) 1996.
- E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsiglio, Venezia 1998.
- M. TWAIN, *The Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress*, American Publishing Company, Hartford 1869.
- F. VALSECCHI, *L'assolutismo illuminato in Austria e Lombardia*, 2 voll., Zanichelli, Bologna 1931-34.
- F. VENTURI, *La Milano del «Caffè»*, in ———, *Settecento riformatore. I. Da Muratori a Beccaria*, Einaudi, Torino 1969.

- , *Gli uomini delle riforme: la Lombardia*, in ———, *Settecento riformatore. V. L'Italia dei lumi (1764–1790)*, Einaudi, Torino 1987.
- P. VERRI, *Meditazioni sulla felicità*, Galeazzi, Milano 1766.
- , *Lettere e scritti inediti*, G. Galli, Milano 1879.
- B. VIGEZZI, *La Lombardia moderna e contemporanea: un problema di storia regionale*, in S. Pizzetti (a cura di), *Dallo Stato di Milano alla Lombardia contemporanea*, Cisalpino–Goliardica, Milano 1980.
- G. VILLANI, *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, Fondazione Pietro Bembo–Guanda, Milano–Parma 2007.
- A. VISCARDI, M. VITALE, *La cultura milanese nel secolo XIV*, in *Storia di Milano*, vol. V, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1955.
- M. VITALE, *La questione della lingua*, Palumbo, Palermo 1960 (nuova ediz. accresciuta 1978).
- P. VOZA, *Letteratura e rivoluzione passiva. Mazzini, Cattaneo, Tenca*. Feltrinelli, Milano 1974.
- R. WALSER, *Der Spaziergang*, Huber & Co, Frauenfeld 1917 (traduzione italiana di E. Castellani, Adelphi, Milano 1976).
- E. WANGERMANN, *The Austrian Achievement, 1700–1800*, Thames and Hudson, London 1973.
- B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando editore, Roma 2008.
- B. WINS, *Babylo minima: Mailand in der Erzählliteratur des späten Ottocento*, Niemeyer, Tübingen 1996.
- C. ZAGHI, *L'Italia di Napoleone dalla Cisalpina al Regno*, in G. Galasso (a cura di), *Storia d'Italia*, XVIII, UTET, Torino 1986.

AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – **Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche**

AREA 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su

www.aracneeditrice.it

Finito di stampare nel mese di luglio del 2014
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma