

A JOURNAL OF THE HUMANITIES

RIVISTA DI STUDI UMANISTICI FONDATA DA FRANCO CARDINI E PAOLO TROVATO

~~STORIE E LINGUAGGI~~ **STORIE
E LINGUAGGI** ~~STORIE E
LINGUAGGI~~ **6 (2020)** ~~STORIE
E LINGUAGGI~~ **FASCICOLO 1**
~~STORIE E LINGUAGGI~~ **DOSSI E
LUCINI: VITA, OPERE E ARCHIVI**
~~STORIE E LINGUAGGI~~ **A CURA
DI FEDERICO DELLA CORTE
ED ELISABETTA TONELLO**
~~STORIE E LINGUAGGI~~ ~~STORIE E
LINGUAGGI~~ ~~STORIE E LINGUAGGI~~
~~STORIE E LINGUAGGI~~ ~~STORIE E
LINGUAGGI~~ ~~STORIE E LINGUAGGI~~
~~STORIE E LINGUAGGI~~ ~~STORIE E
LINGUAGGI~~

libreriauniversitaria.it
edizioni

STORIE E LINGUAGGI

6 (2020)
FASCICOLO 1

A Journal
of the Humanities
founded by

Rivista
di studi umanistici
fondata da

FRANCO CARDINI • PAOLO TROVATO

DOSSI E LUCINI: VITA, OPERE E ARCHIVI
a cura di Federico Della Corte ed Elisabetta Tonello

libreriauniversitaria.it
————— *edizioni*

STORIE E LINGUAGGI
A Journal of the Humanities · Rivista di studi umanistici

Editor · Direttore

Paolo Trovato, Università di Ferrara

Editorial board · Comitato scientifico

Angela Maria Andrisano, Università di Ferrara

Olivier Bivort, Università di Ca' Foscari, Venezia

Paolo Cherchi, University of Chicago

Maria Adele Cipolla, Università di Verona

José Enrique Ruiz Domenec, Universidad Autónoma de Barcelona

Andrea Giardina, Scuola Normale Superiore di Pisa

Loretta Innocenti, Università di Ca' Foscari, Venezia

Martin McLaughlin, University of Oxford

Brian Richardson, University of Leeds

Francisco Rico, Universidad Autónoma de Barcelona

Marco Tarchi, Università di Firenze

Raymund Wilhelm, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Publishing copy-editors · Comitato di redazione

Loris De Nardi, Universidad Nacional Autónoma de México

Beatrice Saletti, Università di Udine

Elisabetta Tonello, Università eCampus, Novedrate

Legal representative · Direttore responsabile

Mario Lion Stoppato

Storie e linguaggi is a Peer-Reviewed Journal
Storie e linguaggi è una rivista sottoposta a peer-review

Storie e linguaggi. A Journal of the Humanities

Semestral Journal published by libreriauniversitaria.it Edizioni

Storie e linguaggi. Rivista di studi umanistici

Rivista semestrale pubblicata da libreriauniversitaria.it Edizioni

Registrazione Tribunale di Padova n. 2393

ISSN 2464-8647 (print) 2421-7344 (online)

6 (2020), Fascicolo 1

giugno 2020

© libreriauniversitaria.it Edizioni

Webster srl

Via Vincenzo Stefano Breda, 26

Tel.: +39 049 76651

Fax: +39 049 7665200

35010 - Limena PD

redazione@libreriauniversitaria.it

PUBLICATION ETHICS AND MALPRACTICE STATEMENT

Storie e Linguaggi, founded by Franco Cardini and Paolo Trovato, is a peer-reviewed semestral journal committed to upholding the highest standards of publication ethics. In order to provide readers with articles of highest quality we state the following principles of Publication Ethics and Malpractice Statement.

Authors ensure that they have written original articles. In addition they ensure that the manuscript has not been issued elsewhere. Authors are also responsible for language editing of the submitted article. Authors confirm that the submitted works represent their authors' contributions and have not been copied or plagiarized in whole or in part from other works without clearly citing. Any work or words of other authors, contributors, or sources (including online sites) are appropriately credited and referenced. All authors disclose financial or other conflict of interest that might influence the results or interpretation of their manuscript (financial support for the project should be disclosed). Authors agree to the license agreement before submitting the article.

The editors ensure a fair double-blind peer-review of the submitted papers for publication. The editors strive to prevent any potential conflict of interests between the author and editorial and review personnel. The editors also ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

The editors coordinates the editorial board for reviewing the works to be published in *Storie e Linguaggi*. The reviewers, members of the scientific committee, include experts in the field of higher education, university lecturers and researchers. Each is assigned papers to review that are consistent with their specific expertise.

Reviewers check all papers in a double-blind peer review process. The reviewers also check for plagiarism and research fabrication (making up research data) and falsification (manipulation of existing research data, tables, or images). In accordance with the code of conduct, the reviewers report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editors if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side. They must evaluate the submitted works objectively as well as present clearly their opinions on the works in a clear way in the review form. A reviewer who feels unqualified to review the research reported in a manuscript notify the editors and excuses himself from the review process.

SOMMARIO

Premessa	VII
--------------------	-----

Paolo Trovato

Introduzione.	.IX
-----------------------	-----

Federico Della Corte, Elisabetta Tonello

I. CARLO DOSSI

Carlo Dossi e Dante Isella. Ragioni e convergenze critiche / Dante Isella and Carlo Dossi: Reasons for a Long-Standing Critical Attention . . .	3
--	---

Clelia Martignoni

Il romanzo autobiografico dossiano. *Pasqua* dalle *Note azzurre*
alla *Cronaca Bizantina* / Dossi's mythical autobiographies.

<i>Pasqua</i> from <i>Note azzurre</i> to <i>Cronaca Bizantina</i>	19
--	----

Edwige Comoy Fusaro

Biografie parallele di Roberto Sacchetti e Carlo Dossi / Parallel biographies of Roberto Sacchetti and Carlo Dossi.	29
--	----

Francesco Lioce

«Here I am, as well as ever». Le lettere di Giacomo Boni a Carlo Dossi (1889-1907)/ “Here I am, as well as ever”. The letters of Giacomo Boni to Carlo Dossi (1889-1907)	55
--	----

Myriam Pilutti Namer

Paragrafi a margine di *Finale. La palingenesi della donna* di Desinenza
in A / Notes in the margin of *Finale. La palingenesi della donna* in
Desinenza in A 85

Federico Della Corte

II. GIAN PIETRO LUCINI

«Prevedo che non saremo d'accordo, ma non importa». Suggestioni dai
carteggi dell'archivio Lucini della Biblioteca comunale di Como /
“Prevedo che non saremo d'accordo, ma non importa”. Suggestions from
the correspondence in Lucini's Archive (Como Public Library) 113

Chiara Milani

“Stendhal era francese o milanese?”. Ricerche d'archivio sullo
«Stendhal a Milano». Con l'edizione genetica del saggio «In torno
a Stendhal e agli Stendhaliani d'Italia» / “Was Stendhal French or
Milanese?” An archive survey on «Stendhal a Milano», with the genetic
edition of the essay entitled «In torno a Stendhal e agli Stendhaliani
d'Italia. 125

Fabio Romanini

Poesia e narrativa ne *La solita canzone del Melibeo* / Poetry and
narrative in *La solita canzone del Melibeo* 157

Elisabetta Tonello

PREMESSA

Accolgo volentieri la proposta di Federico Della Corte ed Elisabetta Tonello di dedicare un fascicolo monografico della rivista a due protagonisti della letteratura dell'Italia unita come Carlo Dossi (Zenevredo, Pavia, 1849 – Cardina, Como, 1910) e Gian Pietro Lucini (Milano 1867 – Breglia, Plesio, 1914). Anche a nome della casa editrice, li ringrazio per la preziosa collaborazione.

P.T.

INTRODUZIONE

«Vi ha risposte che sono insieme una domanda – ottime a protrarre un discorso. E io invece, nelle mie risposte, pongo sempre punti; mai virgole né punti e virgola –» (Carlo Dossi, *Note Azzurre*, I).

I saggi raccolti in questo numero monografico rappresentano il sedimento, la rielaborazione e il punto d'arrivo di un convegno che si è tenuto a Novedrate nel 2015 grazie alla collaborazione dell'Archivio Lucini della Biblioteca di Como (nella persona di Chiara Milani) e all'archivio privato del Dosso Pisani, che conserva i libri e le carte di Carlo Dossi (all'anagrafe Alberto Carlo Pisani Dossi), curato dal pronipote dello scrittore Niccolò Reverdini. A loro vanno i nostri più sentiti ringraziamenti.

Tra le tante direzioni di scavo aperte dalla riscoperta – dovuta a Dante Isella – della figura poliedrica di Carlo Dossi, che sfugge a ogni tentativo di facile classificazione e che obbliga a coinvolgere più discipline (dalla letteratura alla storia all'archeologia), non è certo secondaria la ricostruzione del suo ambiente culturale, riccamente popolato da personalità di spicco vissute a cavallo tra la fine Ottocento e l'inizio del Novecento. Tra queste emerge decisamente il sodale e ammiratore Gian Pietro Lucini. Non solo in relazione a Dossi, ma anche rispetto alla sua stessa produzione, Lucini merita senza dubbio un forte e rinnovato impegno critico.

I due, lo scapigliato Dossi e il neoavanguardista Lucini, condividono, oltre a una passata amicizia, la difficoltà di un inquadramento critico. I molteplici interessi e il forte sperimentalismo che li contraddistinguono rendono la ricerca delicata e difficile. Questo volume mira a mettere in luce nuovi possibili percorsi di studio e di indagine, non solo in direzione letteraria ma anche storica e archeologica.

Il saggio di Clelia Martignoni, che apre la prima sessione di questa raccolta, è dedicato alla pubblicazione degli scritti di Carlo Dossi ad opera di Dante

Isella e rivela la costante attenzione e la passione con cui il critico si è rivolto all'edizione e all'analisi delle sue opere. Edwige Comoy Fusaro propone un lavoro sull'autobiografismo e la narrazione in Dossi che la porta a considerare il racconto *Pasqua* in una prospettiva anche genetica, dalle *Note azzurre* alla *Cronaca bizantina*, raggiungendo notevoli acquisizioni critiche. L'intervento di Francesco Lioce aggiunge un tassello storico alla biografia dossiana, mettendola a confronto con quella di Roberto Sacchetti, personalità affine per matrice culturale e politica, ma diversissima per inclinazioni personali e letterarie. Myriam Pilutti Namer si occupa di presentare un aspetto molto noto ma poco indagato della figura di Carlo Dossi: la passione per l'archeologia, attraverso la descrizione dei rapporti con Giacomo Boni, archeologo col quale l'autore intrattiene una corrispondenza conservata al Dosso Pisani e resa in parte pubblica dalla studiosa nel suo contributo. Con lo studio di Federico Della Corte si ritorna su temi propriamente letterari: l'approfondito esame stilistico di *Desinenza in A* di Dossi è una prova di quanto ancora sia possibile studiare questo autore adottando nuove prospettive critiche.

Il contributo di Chiara Milani inaugura la sessione luciniana e si concentra sul materiale disponibile nella Biblioteca di Como, ancora per gran parte poco o per nulla studiato, come dimostra anche il saggio di Fabio Romanini, che rappresenta uno studio preliminare per l'edizione degli inediti materiali di studio biografici e critici stendhaliani di Lucini. Il saggio di Elisabetta Tonello mostra come gli assunti critici sulla controversa produzione lirica luciniana possano essere rovesciati. L'analisi di un'opera fortemente simbolista e apparentemente disomogenea come *La solita canzone del Melibeo* rivela come sia possibile leggerci un canzoniere coerente, un vero e proprio libro di poesia.

Federico Della Corte
Elisabetta Tonello

I. CARLO DOSSI

CARLO DOSSI E DANTE ISELLA. RAGIONI E CONVERGENZE CRITICHE

Clelia Martignoni

Università di Pavia; Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano

Dante Isella and Carlo Dossi:
Reasons for a Long-Standing Critical Attention

Abstract

This essay analyses the constant critical attention reserved by Dante Isella to Carlo Dossi, the first great writer he studied throughout his intense career.

Carlo Dossi is one of the leading exponents of the literary 'expressionism' as investigated by Gianfranco Contini, Isella's illustrious mentor.

1. Carlo Dossi e Dante Isella: un incontro decisivo per entrambi, l'estroso scrittore di alta qualità scomparso nel 1920, il filologo cui dobbiamo la moderna filologia d'autore. L'incontro, che rivela una piena sintonia e «familiarità» (proprio di «familiarità» parla Isella in un luogo esemplare cui tornerò in chiusura),¹ è fondato su una serie di serrate concatenazioni culturali, che conviene richiamare alla memoria, in contrasto con un presente alieno dal ricordare e a rischio di dispersioni.

Parto dall'avvicinamento a Dossi di Isella nel lontano 1946, che rappresenta anche l'avvio del suo lavoro filologico e critico, dato di per sé degno di nota per la sua storia tanto ricca quanto coerente.

Appunto nel 1946, «nei primi mesi del dopoguerra», un Dante Isella ventiquattrenne, carico di entusiasmo e vigore, arriva in bicicletta dalla sua Varese alla villa quattrocentesca Pisani-Dossi di Corbetta (paese d'origine di Carlotta Borsani moglie di Dossi, presso Magenta) per conoscere il figlio ed erede dello scrittore, don Franco Pisani Dossi, «*gentilhomme*

1 Con una bellissima postilla: «ciascuno è contemporaneo a chi gli è più vicino, non nei luoghi o nel tempo, ma nei gusti e nelle idee» (Dossi 1992, p. 10).

campagnard in ogni suo tratto e gesto», portando con sé un autorevole «biglietto di Carlo Linati». ² Così Isella racconta le nobili dimore dossiane: l'antica casa di Corbetta piena dei segni dello scrittore e delle sue passioni e collezioni, e la villa liberty del Dosso Cardina sul lago di Como progettata da Luigi Cantoni, che accoglie il superbo archivio:

Una casa dove tutto diceva cultura, tutto parlava delle ricerche archeologiche, delle letture sterminate e dei gusti eccentrici del suo proprietario. Un patrimonio singolare, con l'appendice non meno preziosa dei libri e dell'ordinatissimo archivio, accolti in vecchiazza nella grande villa, liberty-neoclassica, del Dosso Cardina, aerea sull'azzurra forcella dei due rami del lago di Como, tra le severe cuspidi di boeckliniani cipressi... ³

L'incontro del brillante ed energico laureando con gli archivi dossiani, che gli schiudono i tesori delle carte, prefigura un'area decisiva del futuro itinerario di Isella, massimo studioso e rivelatore della letteratura lombarda in dialetto e in lingua con imprese indimenticabili (per citare selettivamente, Maggi, Parini, Manzoni, Porta, Dossi, Tessa, Gadda, Sereni). Vediamo di acchiappare i fili, almeno qualcuno, dei magnetici intrecci culturali che convergono nel binomio esemplare Dossi-Isella.

2. Isella nel '46 è reduce dall'indelebile magistero a Friburgo (tra 1944 e 1945) di Gianfranco Contini, ⁴ filologo romano sulla cattedra di Friburgo dal '38 al '52, non meno attratto dalla contemporaneità. Gli studi di romanistica di Contini procedono in parallelo con gli interessi moderni (anche sul modello del maestro d'elezione Leo Spitzer), stabilendo per di più tra le due zone connessioni che possiamo dire vertiginose. Rinviando a saggi decisivi sul tema, come l'analisi di Roberto Antonelli sugli *Esercizi*

2 Il ricordo è contenuto in Dante Isella, *Dove erano i cervi. Federica Galli e il bosco di Riazolo* (scritto del 2006), ora raccolto in Isella 2018 (scheda bibliografica alle pp. 17-18: uno stralcio uscì anche sul «Corriere della Sera» del 26 gennaio 2008). Si veda complessivamente la sua benemerita bibliografia: De Marchi-Pedrojetta 2017 (un precedente parziale è De Marchi-Pedrojetta 1993). Le puntuali e documentatissime integrazioni di Bongrani 2018 non scalfiscono ovviamente il valore di De Marchi-Pedrojetta 2017.

3 Isella 2017, p. 151.

4 L'esperienza friburghese è rievocata nei numerosi interventi raccolti in Isella 2009. Sulla mediazione di Linati attraverso Contini, si veda in particolare *Visita a Carlo Linati*, ivi, pp. 79-85; già in apertura a Isella-Reverdin 1995.

di lettura, le considerazioni di Cesare Segre sul doppio versante continario romanista/contemporaneista, e i commenti di Luciano Formisano sugli studi romanistici,⁵ ricordo sulla scorta della bibliografia di Contini allestita da Giancarlo Breschi un dato ormai ben noto: sono frequenti e vari gli interventi giovanili di ambito contemporaneo, tutti o quasi applicati a oggetti per Contini né minori né effimeri, anzi, di “lunga fedeltà”.⁶ Come annota Antonelli:

non v'è dubbio che la bibliografia del primissimo Contini è quella del contemporaneista. Fino al 1934, quando almeno ormai più di una quindicina degli esercizi poi riuniti in volume (sui circa 30 complessivi) sono già stati pubblicati, è rarissima la presenza dei saggi del romanista.⁷

Per stare nella nostra prospettiva espressionistica e lombarda, il romanista/contemporaneista Contini non solo riconosce la grandezza di Carlo Emilio Gadda con grande precocità (non ha che ventidue anni quando nel '34 recensisce su «Solaria» *Il Castello di Udine*, con il sintomatico titolo *Carlo Emilio Gadda, o del “pastiche”*),⁸ ma più ancora individua in lui una peculiare «funzione» espressionistico-comica, mescidata, anticanonica e parallela rispetto alla linea illustre e monologica della nostra tradizione, facendola risalire sino alla sperimentazione pluringuistica e

5 Antonelli 1996; Segre 2011; Formisano 2011. Si veda anche, per molti dati qui in parte ripresi, Martignoni 2011. Per la bibliografia di Contini: Breschi 2000.

6 Il primo scritto è la recensione del 1930 al *Tempo felice* di Marino Moretti sulla «Rivista rosminiana» di Domodossola. Nella stessa sede si registra poi un intervento su Tommaseo, quindi su Emilio Cecchi, sull'*Allegria* e poi sul *Sentimento del tempo*, su Mann in relazione a Goethe, su Montale che in seguito sovrasterà Ungaretti, sul *Dante vivo* di Papini. Da segnalare nel '33 l'uscita sull'«Italia letteraria» di sei traduzioni poetiche dall'amato Hölderlin, in concomitanza con scritti di romanistica. Nel '34 su «Solaria» compare il saggio sul *Castello di Udine*, primo, densissimo, contributo su Gadda e sull'espressionismo; lo scritto sul Cardarelli di *Giorni in piena*, e altri su Saba, Comisso e Vigolo. Gli interventi modernisti elencati, nati spesso come recensioni, confluiscono nei sorprendenti *Esercizi di lettura* del 1939. Breschi 2011 annota che l'esordio vero e proprio di Contini (allievo ginnasiale e liceale del Collegio Mellerio-Rossini di Domodossola, che lasciò nel 1929 per i corsi universitari a Pavia) avvenne sul «Bollettino dell'Associazione Antonio Rosmini» del dicembre 1927, con un resoconto umoristico di una gita scolastica nella vicina valle Antrona (affine spontaneamente a certi registri del giovane Gadda).

7 Antonelli 1996, p. 347.

8 Contini 1974, pp. 151-157.

pluristilistica di Dante. Fornita nel '37 (Roma, Istituto di Filologia Romanza), poi nel '41 (Roma, Società Filologica Romana) l'edizione critica delle *Opere volgari* del lombardo Bonvesin tratta dalla tesi di laurea,⁹ Contini pubblica nel '39 il commento alle *Rime* di Dante per Einaudi, inaugurando la visione di un Dante sperimentatore a oltranza. Incisivo il commento di Giovanni Nencioni:

Tra i molti Danti individuati dalla critica che lo ha preceduto Contini propone il Dante della «sperimentazione incessante», un Dante la cui lingua «arrivi “più in qua” della sua cultura e sia il suo vero punto avanzato». [...]

È a tutti noto che Contini ha trasformato il dantismo municipale (gigliato) e insieme patriottico in dantismo nazionale ed europeo. In forza di che? In forza della filologia romanza. [...] Contini ha estratto Dante dalla sua nicchia erudita e dal suo isolamento idolatrico e lo ha posto, con la poesia della *Commedia* e con la prosa del *Convivio*, alla radice dei due rami della letteratura italiana, facendolo [...] promotore e condizionatore del suo svolgimento.¹⁰

Questi aspetti guidano al cuore del nostro discorso e a ciò che nella fattispecie Isella – in una sua ricostruzione dell'85, come sempre limpida e densa dell'espressionismo lombardo, da Folengo (evocando anche gli episodi quattrocenteschi dei sonetti “milanesi” parodici di Luigi Pulci e di Benedetto Dei) sino a Dossi e al non meno amato e studiato Tessa – chiama «funzione Dossi» o «funzione Porta»,¹¹ ricalcando la formula sulla «funzione Gadda» creata da Contini, o che, meglio ancora, nello stesso *Idillio di Meulan*, dove il saggio suddetto è raccolto, chiama *La «funzione» Porta-Dossi-Gadda*, intitolando così la terza sezione del volume.¹²

La risalita a ritroso compiuta da Contini lungo il filo tenace e connotante dell'espressionismo, da Gadda sino ai primi secoli, dove trova un posto fermo Dossi, è articolata in un lungo e coerente tracciato critico, che prende avvio con il giovanilissimo saggio gaddiano del '34, passa attraverso

9 Il 1937 di Bonvesin è anche l'anno del celebre saggio ariostesco *Come lavorava l'Ariosto*, che fonda la critica delle varianti, sui *Frammenti autografi del Furioso*, appena pubblicati da Santorre Debenedetti (Torino, Chiantore): Contini 1974, pp. 232-241.

10 Nencioni 1990, pp. 198-199.

11 Isella 1994, p. 143.

12 Ivi, pp. 115-198.

numerosi interventi di rilievo, e, per Gadda, culmina nel grande approdo del *Saggio introduttivo* alla *Cognizione* einaudiana del '63, assestandosi, per l'espressionismo più in generale, nella voce d'insieme del '77.¹³ La linea espressionistica è posta al centro dell'indagine per più ragioni: non solo rappresenta in pieno la profonda e drammatica crisi novecentesca da cui parte il giovane lettore, riferendosi alle maggiori avanguardie storiche europee, ma ha inoltre una densità specifica nella nostra letteratura, attraversata per intero dall'espressionismo con fenomeni forti e ben riconoscibili, implicati sempre con i dialetti. Ne emerge una visione sistematica e molto innovativa della nostra tradizione, ricostruita per potenti scorci, e fondata eminentemente sulla storia linguistica e stilistica. Nel senso peculiare, s'intende, che allo stile attribuisce Contini: e conviene evocarne qui la famosa definizione, a marcato carattere gnoseologico e antiformalista, contenuta in un saggio di anni vicini, 1937, sulle *Rime* di Michelangelo:

Dirò allora che lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica.¹⁴

Del resto, nel testo sul *Castello* si legge così, sullo stile profondo e "nevrastenico" di Gadda, con riferimento più generale allo stile dei «*pasticheurs*»:

Ama, e ha diritto, di passare per calligrafo; e intanto serve a chiarire, proprio in linea di principio, *quanto di risentimento, di passione e di nevrastenia covi dietro al fatto del «pastiche»* (mio il corsivo).¹⁵

Parole che si adattano a meraviglia anche alla scrittura di Dossi, per l'appunto subito citato da Contini.

3. Sulla connessione speciale Dossi-Linati-Contini-Isella da cui sono partita, rilevo che già nella recensione al *Castello* Dossi e Linati sono inseriti con fiuto portentoso tra le molte esperienze affini a Gadda. Con sguardo

13 Rispettivamente raccolti in Contini 1974; Contini 1970; Contini 1988.

14 *Una lettura su Michelangelo*, «Rivista rosminiana», ottobre-dicembre 1937, ora in Contini 1974, p. 243.

15 Contini 1974, p. 151.

europeo e comparatista, da filologo romanzo appunto, e da aggiornatissimo lettore,¹⁶ Contini nomina nella genealogia gaddiana i «“*pasticheurs*” rinascimentali, dai nostri macaronici al Rabelais», il Joyce dei *Finnegans Wake* (citato come *Work in Progress*), e appunto i due lombardi, due Carli, che si aggiungono al Carlo Emilio sotto osservazione:¹⁷ Dossi, bizzarro e cultore di bizzarrie su un versante estremo, e Linati, che agisce invece «in un tono minore e signorile».¹⁸ Molti elementi sono chiamati in causa nel saggio-recensione giovanile, come mette in luce Isella nello scritto del '94, e di qui saranno sempre stabili nella ricognizione di Contini. Ma manca di necessità la fondamentale risalita a Dante, approfondito negli anni successivi. Isella sottolinea l'elemento critico fondante dell'intero tragitto: in un contesto sistematico così ricostruito, Gadda «cessa di essere un fatto abnorme, un'eccezione (salvo, naturalmente, la grandezza dei risultati suoi propri), per essere piuttosto una funzione del sistema».¹⁹

4. L'Isella che nel '46 si presenta in casa Dossi è dunque erede di queste rigorose e ardite linee di studio, ed è evidentemente nutrito di strumentazione specifica e sofisticata, acquisita nella frequentazione dei corsi friburghesi di Contini, in particolare di quello «memorabile [...] sulla

16 Contini si era laureato a Pavia nel '33. Negli anni pavesi il giovane Contini (che si definisce «aspirante bigamo» tra il severo apprendistato di filologia romanza e l'«aspirazione alla militanza letteraria») fa la lettura emozionante dello studio su Jules Romains di Spitzer, comparso nel 1924 su «Archivum romanicum». Questo il grato commento: «non si loderà mai abbastanza Spitzer di avere occupato le normali sedi specialistiche, e queste di averlo ospitato» (nella *Giustificazione* premessa a Spitzer 1985, p. 8). Il saggio su Romains esercita una larga influenza su Contini e sulla categoria dell'espressionismo.

17 La trafia onomastica dei Carli rimanda al passo umoristico della *Cognizione del dolore* (nelle pagine iniziali) dove Gadda si accosta a più Carli, non solo lombardi, tutti oltremodo bizzarri: «uno scrittore arzigolato e barocco, come [...] Carlo Gozzi, o Carlo Dossi, o un qualche altro Carlo anche peggio di questi due, già così grami loro soli» (cito dall'edizione della “Spiga” diretta da Isella, Gadda 1988, p. 578). Ma si osservi, come possibile suggestione, il passo sui Carli presente nel saggio su Rebora di Contini («Letteratura», ottobre 1937; ora in Contini 1974, p. 6), dove – citando Dossi, Gadda, Linati – Contini commenta in una arguta parentesi: «(oh quanti carli, quanti borromei)», evocando la fonte borromeana, e influenzando verosimilmente in modo più o meno consapevole sulla fantasia di Gadda, che scriveva in quegli anni *La cognizione* e la pubblicava (dal 1938) sulla stessa «Letteratura».

18 Dal saggio su Rebora, Contini 1974, p. 6.

19 Isella 1994, p. 142.

“Stilkritik” di Spitzer»,²⁰ e rafforzata nelle discussioni con gli amici più cari di Friburgo, come Giansiro Ferrata, più anziano di un decennio, o Renzo Federici, o Giorgio Orelli, o Renato Broggin, o Fernando Bonetti.²¹ Poteva riferirsi agli stessi eccellenti saggi di Contini sull’espressionismo primo-novecentesco, perlopiù raccolti negli *Esercizi di lettura* editi a Firenze per Parenti del ’39: quello solariano sul *Castello* tante volte citato; le diagnosi e i censimenti linguistico-stilistici dei vociani Rebora e Boine, rispettivamente del ’37 e del ’39 (il secondo entrato però solo in *Varianti e altra linguistica* (1938-1968), 1970); gli interventi sulla scapigliatura e su Faldella degli anni quaranta; naturalmente il testo fondativo della critica delle varianti, *Come lavorava l’Ariosto*, del ’37;²² ma anche le capitali *Rime* di Dante del ’39 (nonché il Bonvesin del ’37).

Avviato da Contini agli studi su Dossi – presenza indispensabile della linea espressionistica tra fine Ottocento e primi Novecento, già inclusa con bruciante sicurezza dal maestro ma tutta da censire puntualmente e verificare – Isella discuterà la tesi all’Università di Firenze nella primavera del ’47, alla fine della guerra, con Attilio Momigliano e con Bruno Migliorini. Da quel 1946 perlustra per anni, come nessuno, gli archivi del Dosso Cardina. Tanto che la sua passione e lucidità investigativa resuscitano completamente l’opera di Dossi, proposto con nuove cure filologiche e in nuova prospettiva critica.

Come l’arrivo a Corbetta nel ’46, e ciò che ne segue, mobilitano questa folta serie di connessioni, così nel nostro contesto il biglietto di presentazione di Linati è tutt’altro che casuale. Linati è caro infatti a Contini perché esponente moderato della linea suddetta, e caro ai Dossi in quanto, dopo l’edizione Treves del 1910-1927, in cinque volumi voluta dalla famiglia e curata da Lucini,²³ ne aveva dato nel ’44 (anni ovviamente travagliati) una raccolta delle opere: *Dossi*, presso Garzanti, nella collana di Pancrazi “Romanzi e racconti italiani dell’Ottocento” (inau-

20 Così ricordato nella brevissima *Premessa* al libro dossiano (Isella 1958).

21 Tutti evocati affettuosamente con altri in Isella 2009. Il bel titolo *Un anno degno di essere vissuto* è un prestito-omaggio da una lettera di Federici cui il libro è dedicato (Isella 2009, p. 51).

22 Richiamati in Reverdini 2010, p. 2.

23 Sulle gravi tensioni della famiglia Dossi con Lucini, in relazione all’indiscreta *Ora topica di Carlo Dossi* di Lucini stampata nell’11 (e alle vicende segrete delle *Note azzurre*), è proposta molta documentazione inedita (dove compaiono anche missive a e di Linati) nel saggio di Niccolò Reverdini in Dossi 2010, pp. 1187-1203.

gurata nel '42 con la *Neera* di Croce). Interlocutore e garante migliore di Linati non poteva darsi: raffinato, colto, cultore attento di Dossi e Manzoni, interessante stilista lombardo in proprio, ma anche gran conoscitore e traduttore della letteratura irlandese, primo traduttore e amico di Joyce (il Joyce già citato da Contini per Gadda, nonostante le note ritrosie dell'ingegnere).

Nella *Prefazione* del '44, dopo aver evocato la fama tardiva e sempre scontrosa di Dossi a partire dallo scritto di Croce sulla «Critica» del 1904, e dagli interventi vociani di Lucini, Linati scrive:

Non che sieno molti neanche oggi gl'innamorati del Dossi o che vadano aumentando con un crescendo rossiniano, ma insomma si può dire che nelle patrie lettere il Dossi il suo decoroso posto al sole ce l'abbia e che sia gustato ed ammirato da molti.²⁴

In effetti, è solo dopo gli studi di Isella che Dossi acquisisce pienamente il posto che gli compete, aristocratico e raffinato, presenza-chiave all'interno della «mappa» – per citare la famosa affermazione dei *Lombardi in rivolta* – «di una delle ragioni più inquietamente mosse e fantasiosamente espressive della nostra geografia letteraria»: il «foglio Lombardia (dal Seicento al Novecento)».²⁵ Nasce da tutto ciò con ragioni ben radicate e implicate la dedizione di Isella a Dossi, dalla quale possiamo dire che prendano vita altre sue dedizioni di lunga durata.

Dal cantiere laboriosissimo, come si diceva, esce nel 1958, dedotto dalla tesi, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*.²⁶ Nel '64 per Adelphi è stampata l'impresa delle *Note azzurre*, notevolissima per qualità e per mole, che suscita un vivo riscontro, e riporta sulle scene con autorevole originalità uno scrittore in parte dimenticato, regalandone il segreto e fortissimo repertorio di appunti e pensieri che Dossi denominava tra l'altro nelle sue carte *Dietro-scena de' miei libri*, o *Lazzaretto dove il D. tiene in quarantena i propri e i pensieri altrui*, o *Granai di riserva per le probabili carestie* (dunque pensando a un possibile utilizzo organico).²⁷ Isella ne

24 Dossi 1944, pp. V-VI.

25 Isella 1984, p. VIII.

26 Isella 1958.

27 Una prima comparsa delle *Note*, molto parziale e organizzata tematicamente, apparve in un volume Treves del 1912 procurato da Lucini e vigilato dalla vedova, Carlotta Pisani Dossi Borsani (che ne siglò l'avvertenza, *Al lettore*, e il cui operato era indicato in fron-

segnala subito la grandezza con giudizio critico mai smentito: l'opera appare «il documento più completo delle [...] ricchissime doti» dossiane. Per la prima volta stampate integralmente (con l'omissione delle note cosiddette «citazionali» a causa della mole eccessiva), le note sono desunte dai famosi sedici grandi quaderni autografi dalla copertina azzurra, da cui deriva il nome dell'opera. I due ultimi quaderni contengono indici-repertorio preziosi, accolti nell'edizione di Isella, che forniscono (e fornirono all'autore *in itinere*) un indispensabile aiuto per orientarsi nella selva delle annotazioni.

Dopo le *Note azzurre*, Isella riprende i diversi libri dossiani, presentati dall'autore a suo tempo nella sua singolare carriera troncata precocemente in edizioni perlopiù rare o rarissime, e riediti ora di volta in volta con accertamenti filologici e con diagnosi critiche molto acute,²⁸ per essere raccolti infine nelle *Opere* adelphiane del 1995.²⁹ Percorso analiticamente alla luce dell'archivio l'intero e singolare tragitto dossiano, Isella lo ricapitola con il talento della sintesi a lui proprio. Una carriera distribuita in due stagioni: l'esordio da giovanissimo con l'*Altrieri*, 1868 e con *La vita di Alberto Pisani*, 1870; le riedizioni negli anni Ottanta, seguite dal precoce silenzio. Le ultime opere composte ed edite sono la satirica e misogina, velenosa e divertentissima *Desinenza in A* del '78 (con la riedizione sommarughiana dell'84), il capolavoro, *Note azzurre* a parte; ad ammenda della *Desinenza*, il tenero e nostalgico *Amori* '87, per

tespizio, dove si dice che le note sono «scelte e ordinate dalla vedova»). Per l'esame della vicenda editoriale, si rinvia allo scritto di Niccolò Reverdini, *I quaderni alla prova. Per una storia editoriale delle «Note azzurre»*, che accompagna la riedizione delle *Note* (Dossi 2010); il testo è naturalmente quello di Isella, con il felice recupero di dodici *Note* espunte per censura nell'ed. '64, e già presenti in una stampa ricciardiana del '55 che però non fu mai diffusa. Isella ha così individuato i tempi elaborativi delle *Note*: il I quaderno fu iniziato nel 1875 o poco prima; seguì un fitto lavoro sino al '77 (che portò all'incirca alla n. 4250); agli anni romani risalgono le milleduecento note successive; le trecento residue apparterrebbero invece agli anni seguenti (ricordiamo che Dossi, gravemente ammalatosi nell'8, morì nel novembre del '10).

Sono quasi seimila le annotazioni elaborate in fogli sparsi e poi trascritte in pulito da Dossi all'incirca tra 1870 e 1907 e numerate dall'autore pur con qualche irregolarità. Per i dati analitici, si rinvia a Dossi 1964, t. I, pp. XX-XXIII.

28 Penso in particolare all'*Altrieri* (Einaudi, 1972); *Amori* (Adelphi, 1977); *Goccie d'inchostro* (Adelphi, 1978); *La desinenza in A* (Einaudi, 1981); *L'Altrieri – Vita di Alberto Pisani Dossi* (Einaudi, 1988). Se ne veda la lista in Dossi 1995, p. XII; e la riedizione completa, ivi.

29 Dossi 1995.

Dumolard, che chiude la carriera pubblica del narratore appena trentottemne. Con forza Isella mette in luce un dato critico essenziale: le *Gocce d'inchiostro* dell'80 disgregano la fittizia struttura "romanzesca" della *Vita di Alberto Pisani*, e reimpiegano separatamente le prosette, dando a esse autonomia, e ribadendo il frammentismo di fondo, forse anche sul modello dei *petits poèmes en prose* di Baudelaire (anteposti da Dossi alle non amate *Fleurs du mal*). Vari scritti (il *Calamajo* del '73 e dell'83, la *Desinenza in A* del '78 e dell'84, il *Campionario*) sarebbero dovuti confluire sotto l'insegna onni-accogliente di *Ritratti umani*, che avrebbe costituito una serie, vagheggiata e mai ultimata, di «dialoghi», «racconti», «sogni», «confessioni», «soliloqui» (come si legge in una delle *Note azzurre*).

5. Una precisazione, qui forse marginale ma decisiva per la caratterizzazione del lavoro di Isella: l'attenzione riservata perpetuamente a Dossi dopo il fatale 1946 si rivela analoga nell'impianto operativo e nel metodo di fondo a quella che Isella riserva agli altri oggetti di studio della sua straordinaria carriera. Come si è già avuto occasione di scrivere, ma come sembra necessario replicare anche qui, ogni grande autore da lui affrontato è gestito in modalità sistematiche, che possiamo ben dire soltanto sue. Dossi risponde alla regola aurea, che anzi propriamente inaugura.

Le costanti operative individuabili sono limpidamente queste: «lavori in corso» perenni, dove la filologia (la «pazienza illuminante della filologia», scrive Isella nell'*Avvertenza dei Lombardi*)³⁰ ha il posto primario, provvedendo alla definizione della situazione testuale con allestimento di edizioni, grazie alla ricognizione di archivi e di testimoni e, per gli autori novecenteschi, a censimenti bibliografici il più possibile completi. Perciò vengono aperti cantieri vivi per decenni, talora estesi a lavori d'équipe (Gadda, Manzoni), e comunque fruttificanti corsi universitari, tesi di laurea, seminari indimenticabili (per chi in anni ormai molto lontani, salvo che nella memoria, ebbe la fortuna di seguirli di persona), e «lavori in corso» permanenti, con metafora che Isella ama molto, anche perché fondata sulla concretezza e operosità quotidiana a lui così care.³¹ Gli

30 Ancora Isella 1984, p. VIII.

31 Isella ha impiegato i più occasioni questa metafora: nel sottotitolo *Cinquant'anni di lavori in corso* del volume *Carlo Porta* (Isella 2003), che riunisce gli studi portiani, mezzo secolo dopo l'edizione critica del '55-'56. Ma già l'*Avvertenza* di Isella 1984, p. VII, definiva i vari interventi come altrettanti «referti di tappa; o, anche, relazioni scalari dello stato di avanzamento di un complesso lavoro di scavi, ancora in corso, nel territorio delle

autori coinvolti vanno come si sa da Dossi a Porta, a Parini, a Maggi, a Manzoni, a Gadda (primo «gruppo di famiglia»,³² riunito nel volume saggistico già citato dell'84, *I Lombardi in rivolta*), a Tessa, a Sereni, a Montale (che si aggiungono nel pure citato *L'idillio di Meulan* del 1994). Cuore del lavoro sono sempre gli strumenti della filologia d'autore: l'esplorazione delle carte, la restituzione in edizioni molto innovative, il tutto inquadrato in una nitida progettualità complessiva, con altrettanto rara intelligenza organizzativa.

6. Infine un dato specifico: il laboratorio dossiano è molto rilevante nell'itinerario scientifico del giovane Isella. Sono le *Note azzurre* in particolare a richiederli grande acribia e pazienza di filologo e critico. Nel contempo da lettore vigile e competente vi raccoglie riflessioni illuminanti su vari aspetti della cultura e della letteratura lombarda in un quadro europeo ricchissimo, che ne potenziano ulteriormente gli interessi già ben vivi e affinati. Ad esempio Isella chiarisce un elemento culturalmente decisivo: si deve a Dossi nel secondo Ottocento l'autentica «riscoperta della lezione portiana»,³³ non limitata a temi o a immagini, come avveniva perlopiù corrivamente allora, ma consapevole delle «risorse di un'insospettata raffinatezza stilistica», fatte giocare da Dossi nel proprio lavoro. Spiega ancora Isella parlando della fortuna portiana ottocentesca nella Milano di allora, con giudizio dirimente data la sapienza senza pari sul tema (tra '55-'56 tra l'altro era uscita l'edizione critica portiana, e Porta è uno dei numerosi cantieri aperti sino agli ultimi anni):

la presenza del Porta [...] si dovrà ricercare in paraggi meno immediati: e sarà nell'avvio, storicamente documentato, che ne trasse il romano G.G. Belli verso l'*opus magnum* dei suoi *Sonetti*, o, per restare in Lombardia, nell'indicazione che n'ebbe il Dossi per il suo lavoro.³⁴

Anche per de Lemene e per la sua squisita commedia lodigiana *La sposa Francesca*, appartenente per la dialettalità al registro comico, si

lettere lombarde». Dove la metafora fabbrile dei cantieri si precisa in quella archeologica degli scavi.

32 Isella 1984, p. VIII.

33 Dalla *Prefazione* a Dossi 1963, p. VIII.

34 Ivi, p. VII.

trova alimento notevole nelle *Note azzurre*, che infatti Isella cita tra i rari lemmi della fortuna critica del testo, indicando che dalle poche righe di Dossi «sprizza la scintilla di un bizzarro e illuminante richiamo portiano».³⁵

Tutte le *Note azzurre*, che certificano la vocazione frammentistica dell'autore, sono fitte di appunti, aneddoti, abbozzi, e di progetti di lavoro inconclusi, tra cui spicca per insistenza e continuità con molteplici riprese e schemi di lavoro il disegno di una *Storia dell'Umorismo*, che si rimpiange non sia stata portata a termine per la sua salienza culturale.³⁶ Basti accennare qui che nella riflessione di Dossi, l'umorismo è modalità espressiva tipica dell'epoca moderna, connessa al superamento delle passioni e al predominio moderno di riflessione, distanziamento, scetticismo. La connessione umorismo-modernità è stabile in Dossi, in evidente legame con i grandi teorici tedeschi di area romantica (Schiller con la contrapposizione tra poesia ingenua e sentimentale, Friedrich Schlegel con la coppia oppositiva antico-moderno, con i concetti di ironia e paradossale, e con l'apertura al romanzo moderno) e con l'autore da lui più frequentato e stimato, Jean Paul Richter. Dossi conosceva in originale la cultura romantica tedesca che individuò umorismo e ironia come forme originali della modernità. Da tutte le pagine delle *Note azzurre* l'umorismo si qualifica come ibridismo, come mescolanza e intreccio di generi, di registri e di toni, in particolare nell'intersezione di tragico-comico e di saviezza-follia. Inoltre nello stile e nella lingua rivendica questi ironici caratteri: frammentismo, netto rifiuto dell'intreccio, ricerca costante di forme comunque peregrine e inusitate alte o basse che siano, di neologismi e invenzioni verbali. Tutti questi elementi sono ben idonei a qualificare sia Dossi scrittore sia la mosca cultura di cui si è nutrito (e in verità si addicono anche a Gadda, e a parte almeno della genia di irregolari e stilisti scandagliata da Contini sotto l'etichetta dell'espressionismo, con le ascendenze nobili che si sono dette).

Notevole che nel gran vivaio delle *Note azzurre* emergano ipotesi molto seducenti di altri lavori e di raccolte di libri, recanti sempre il segno graffiante dell'estro e dell'acuta comprensione dossiana di consuetudini dell'epoca e di espressioni collettive anche popolari: come i *Giorni di Festa* (che ci richiamano il gusto di lunari e almanacchi), o un *Libro*

35 Isella 1984, p. 53. Il saggio, *Concerto rusticale: «La sposa Francesca» del Lemene*, era la *Prefazione*, senza altro titolo, dell'edizione einaudiana a cura di Isella del 1979.

36 In Martignoni 2014 si tenta un profilo del Dossi umorista.

dell'*Osteria* (di cui ci si rammarica di non poter sentire le voci e le storie), o un *Libro dei Monologhi* (centrato su un perenne strumento del registro umoristico-comico, non a caso vividamente portiano), e naturalmente più in generale un sempre pertinente *Libro delle Bizzarrie*. Di un pure inattuato *Libro delle prefazioni* si prese invece carico con affettuosa premura Isella nel 1992.³⁷

Non meno innovativa è l'apertura al dialetto, attestata appassionatamente nelle *Note*: sia alla tradizione scritta milanese e lombarda, sia alla vena orale e alla vivezza del parlato.³⁸ Certe considerazioni o intuizioni sembrano anticipare persino le geniali interpretazioni novecentesche carnevalesche di Bachtin, con il riferimento al "tutto lecito" dei Saturnalia («in cui tutto, leggi e costumi si parodiava»), e al ruolo-chiave del *fool* che «piglia la veste di pazzo per dire la verità».

È evidente che parlavano a Isella in profondità l'ampia quanto raffinata cultura letteraria e linguistica di Dossi (europea, classica, milanese, lombarda), le competenze linguistiche e le curiosità etimologiche pur talora opinabili, la passione per i dialetti, il gusto per le facezie, la conoscenza intelligente e inesauribile della letteratura lombarda, l'amore per Porta, per Manzoni, de Lemene. Certamente tutto ciò non poté non gettare nel giovane e competente studioso molti semi, sollecitandone ulteriormente gli studi lombardi già intrapresi, sempre interconnessi in una rete di relazioni dove tutto si collega. Anche per Dossi, basti scorrere o analizzare gli indici dei nomi delle *Note azzurre*: il sistema degli autori menzionati è richiamato e collegato con coerenza.

Come si diceva all'esordio, mi fa piacere accennare in chiusura al dialogo a distanza instauratosi in tanti anni di vicinanza tra Dossi e il suo studioso e interprete. Nel presentare già citato *Libro delle prefazioni* (irrealizzato da Dossi), Isella racconta una rete lievemente enigmatica di coincidenze:

37 Isella 1993.

38 La ricca nota 2337 mette in luce molteplici aspetti del problema con grande intelligenza: la specificità storico-culturale della nostra letteratura sempre implicata con la linea dialettale (non c'è dialetto italiano che non abbia avuto espressione letteraria, dice Dossi); il contesto socio-culturale (Dossi sottolinea che il dialetto non è solo dei ceti più bassi; e che il dialetto non è la lingua di pochi); le vivacissime possibilità espressive interne ai dialetti, grazie alla continua mobilità e mutevolezza contro la lingua-norma.

la familiarità [...] si è alimentata attraverso gli anni di comunicazioni e contatti misteriosi quanto vitali; messaggi occulti, fondati però sulla fiducia che sarebbero stati raccolti e compresi; altre volte, atti di scherzevole amicizia [...].³⁹

E riferisce tra l'altro un singolare episodio che congiunge con segnali quasi magici il terzetto Dossi-Porta-Isella. L'antefatto è l'individuazione da parte di Isella delle fonti della descrizione della primavera in un passo del racconto *Incendio di legna vecchia* (*La desinenza in A*): la contaminazione – molto dossiana... – di immagini tratte dal raffinato *Pervigilium Veneris* e da un lunario anonimo. Ma ecco il fatto inatteso: quando nel 1960 Isella recupera in Ambrosiana l'almanacco poetico *El lava piatt del Meneghin ch'è mort* e lo attribuisce con sicurezza al lavoro giovanile di Porta, riconosce anche che il frammento del lunario anonimo utilizzato da Dossi non è altro che la versione in prosa milanese del *Lava piatt*. Questo il suo commento:

Qualche anno dopo la mia scoperta del Dossi ebbi la fortuna di identificare all'Ambrosiana la prima raccolta a stampa dei versi giovanili del Porta (il taccuino del *Lavapiatt*: quasi di sicuro il solo esemplare fruibile già nel secondo Ottocento). La sorpresa di trovarvi anche l'originale in prosa milanese di quella descrizione [...] fu tutt'uno con la persuasione immediata che quel ritrovamento mi fosse stato propiziato da lui. Come non cogliervi un suo messaggio preciso, quasi una sfida a scoprirlo?⁴⁰

Segnali sorprendenti, riconoscimenti occulti ed eloquenti: la familiarità e complicità del «gruppo di famiglia», legato da profonde radici culturali e di gusto.

39 Dossi 1992, p. 10.

40 Ivi, p. 11.

Bibliografia

- Antonelli 1996 = Roberto Antonelli, *Esercizi di lettura*, in *Le Opere. Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, IV. Il Novecento, t. II. La ricerca letteraria, Torino, Einaudi, 1996.
- Bongrani 2018 = Paolo Bongrani, *Note a margine della Bibliografia degli scritti di Dante Isella*, in «Studi e problemi di critica testuale», 97, ottobre 2018, pp. 291-306.
- Breschi 2000 = Giancarlo Breschi, *L'opera di Gianfranco Contini*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000 (prima e parziale edizione Firenze, Società dantesca italiana, 1973).
- Breschi 2011 = Giancarlo Breschi, *Gianfranco Contini filologo*, in *Incontri con Gianfranco Contini*, Atti degli incontri del 18 marzo 2010 e del 23 aprile 2010, Domodossola, 2011, pp. 38-60.
- Contini 1974 = Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974 (già *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939; poi Firenze, Le Monnier, 1947).
- Contini 1970 = Gianfranco Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, in *Varianti e altra linguistica (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 601-619 (già *Saggio introduttivo* a Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963).
- Contini 1988 = Gianfranco Contini, *Espressionismo letterario*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105 (già in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, II, 1977).
- De Marchi-Pedrojetta 1993 = *I libri di Dante Isella*, a cura di Pietro De Marchi e Guido Pedrojetta, Milano, Scheiwiller, 1993.
- De Marchi-Pedrojetta 2017 = *Bibliografia degli scritti di Dante Isella*, a cura di Pietro De Marchi e Guido Pedrojetta, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Dossi 1964 = Carlo Dossi, *Note azzurre, Testo, prefazione, note e indici analitici* a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1964.
- Dossi 1992 = Carlo Dossi, *Il libro delle prefazioni*, con uno scherzo bibliografico di Dante Isella, Milano, Scheiwiller, 1992.
- Dossi 2010 = Carlo Dossi, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, con un saggio di Niccolò Reverdini, Milano, Adelphi, 2010.
- Formisano 2011 = Luciano Formisano, *La romanistica di Gianfranco Contini*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, a cura di Nicola Merola, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 69-84.
- Gadda 1988 = Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Dante Isella, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, tomo I, 1988.
- Isella 1958 = Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1958 (Numero 3 dei «Documenti di filologia» Ricciardi, diretti da Alfredo Schiaffini e Gianfranco Contini e affiancati alla collana dei «Classici italiani»). Ristampato anastaticamente in Isella 2010.

- Isella 1984 = Dante Isella, *I Lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984.
- Isella 1994 = Dante Isella, *La linea espressionistica lombarda*, in *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 138-164 (già in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, «Atti dei Convegni Lincei», 71, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985).
- Isella 2003 = Dante Isella, *Carlo Porta*, Torino, Einaudi, 2003.
- Isella 2009 = Dante Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, con una nota di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2009.
- Isella 2010 = ristampa anastatica di Isella 1958, Officina Libreria Jellinek e Gallerani, tip. di A. Tonghini.
- Isella 2018 = *Amici pittori, Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo*, Milano, Archinto, 2018, pp. 149-150.
- Isella-Reverdini 1995 = Dante Isella, Niccolò Reverdini, *La vita di Alberto Pisani e i libri di Carlo Dossi*, Milano, Scheiwiller, 1995.
- Martignoni 2011 = Clelia Martignoni, *Attraverso l'espressionismo di Contini*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, a cura di Nicola Merola, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 137-158.
- Martignoni 2014 = Clelia Martignoni, *Il talento dossiano dell'umorismo. Tra le "note azzurre" e le strutture narrative*, in *Carlo Dossi, lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, a cura di Francesco Spera e Angelo Stella, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014, pp. 165-197.
- Nencioni 1990 = Giovanni Nencioni, *Ricordo di Gianfranco Contini*, in *Sul/per Gianfranco Contini*. Atti delle giornate di studio dedicate a Contini: Pavia, Collegio Ghislieri, 4 dicembre 1990 – Zurigo, Politecnico, 7 dicembre 1990, in «Filologia e critica», fasc. II-III, maggio-dicembre 1990.
- Reverdini 2010 = Niccolò Reverdini, *Dante Isella e gli Archivi Pisani-Dossi*, allegato in fascicolo a sé a Isella 2010, pp. 1-8. Già in *Dante Isella e la filologia d'autore*, a cura di Franco Gavazzeni e Clelia Martignoni, Atti della Giornata di Studi (Università di Pavia, 30 ottobre 2008), «Strumenti critici» a. XXIV, fascicolo 2 (n. 120), maggio 2009.
- Segre 2011 = Cesare Segre, *Contini uno, due e tre*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, a cura di Nicola Merola, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 7-17; raccolto anche in Cesare Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- Spitzer 1985 = Leo Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, con un prologo e un epilogo di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1985.

IL ROMANZO AUTOBIOGRAFICO DOSSIANO. *PASQUA DALLE NOTE AZZURRE ALLA CRONACA BIZANTINA*

Edwige Comoy Fusaro

Université Rennes 2, France

Dossi's mythical autobiographies.
Pasqua from Note azzurre to Cronaca Bizantina

Abstract

Dossi's writing is openly autobiographical. However, the narration of his life stories is merely literary and follows processes of *redu-plicatio* and *variatio*. This study examines one of his stated «quasi-autobiografie», *Pasqua*, and conducts a comparative analysis of the two versions of the writing, that unpublished from the

Note azzurre and that published in «Cronaca Bizantina» in 1884. In this short story, the author does not tell a life story mythicizing it, but tells someone else's story pretending it is autobiographical. As a result, Dossi's writing constantly aims at creating an autobiographical myth of his life as a destiny of outsider and loser.

Da Capuana a Lucini e Croce, fino ai nostri giorni, da Walter Pedullà a Valentina Perozzo, tanto per fare qualche nome, la critica è abbastanza unanime nel sostenere che la scrittura dossiana è intrinsecamente autobiografica:

quella forma di narcisismo, di continua riduzione della realtà al proprio io e della propria scrittura ad incessante (seppur talvolta camuffata) autobiografia [...] è, forse, il *pattern* più sicuro al quale ricondurre i vari temi dei suoi volumi.¹

1 Berisso 1995, p. 18. Per la circoscrizione del genere autobiografico, vedi Lejeune 1975 (1996).

scrisse ad esempio Marco Berisso. Non è mancato qualche giudizio discordante, altrettanto valido. Così Diana Battisti ha osservato che la

Vita di Alberto Pisani è solo apparentemente autobiografica: qui sono le volute della memoria ad essere messe in scena, mentre il narratore osserva a distanza [...] le vicissitudini che condurranno il protagonista al fallimento.²

Certo, Dossi fornisce degli scorci della sua vita. Così l'autoritratto fisico che si trova nella *Vita* e poi nella prefazione all'*Autodiagnosi quotidiana*, in cui l'intenzione autobiografica è ostentata («Il Dossi studierà il Dossi»³), trova riscontro nei suoi ritratti fotografici oltretutto nella descrizione che Capuana fece di lui:

È magro, quanto di più magro si può essere senza apparire uno scheletro. Ha la testa grossissima, la fronte dilatata, così dilatata che il suo viso prende la figura d'una trottola.⁴

Ma la storicità delle vicende vissute è più problematica perché la scrittura opera sistematicamente trasformazioni, distorsioni, trasfigurazioni. In questa sede però non interessa la questione dell'attendibilità degli episodi narrati, interessa invece osservare quelle distorsioni che seguono un processo di *re-duplicatio* e *variatio*. Il racconto della prima infanzia, in particolare, cambia tonalità a seconda dei libri, pur presentando elementi ricorrenti di probabile ascendenza storica. Nella *Vita* del 1870, il tono è lugubre:

i primi ricordi di Alberto [...] suonano vastità. Alberto ancor si rammenta di certo immenso scalone coi buchi da soffocare le faci, ch'egli, rasente al muro, leggero, sotto lo spago di solleticarne gli echi, scendeva; come di tal corridoio, che, nell'ora in cui le buone mammine rincalzano le lenzuola ai loro cittelli, egli, sejenne, affidato dall'ava alla bambinaja e abbandonato da questa, dovea passare da solo; un corridoio, lungo come la vita de' frati, i quali, un secolo prima, lo passeggiavano; a travi, dall'ammattionato su e giù, terribile tanto, soprattutto agli svolti. E altro degli antichi ricordi di Alberto è una figura di donna, senza sguardo e sbattuta, cui lo si conduceva sovente. Essa pigliavalo in

2 Battisti 2012, p. 54.

3 Dossi 1984, p. 16.

4 Capuana 1882 (1972), p. 155. Sull'*Autodiagnosi*, vedi Comoy-Fusaro 2016.

grembo, accarezzava, baciava; spesso però stringeva con tale grande passione sì da farlo strillare.⁵

Nell'*Altrieri* del 1868, invece, i ricordi sono allegri:

E tò, in un salone (che stanzettina mi sembra adesso!) entro una màchina di una séggiola, mia àvola ammagliando una bianca calzetta, eterna – col suo ricco e nero amoerre dal fruscio metàllico e con intorno a lo scarno, adunco profilo, uno scuffione a nastri crémisi, a pizzi: vicino a lei, sul lustro intavolato, tròttola, slanciata da me, una rùzzola.

Striduli suoni d'un organetto che ansa giùngono dalla strada. Io, sùbito, dimenticando il favorito bèè di cartone e gli abitanti di una gigantesca arca di Noè, delle cui verniciate superfici, séntomi ancora ingommate le mani, balzo al poggiuolo, ràmpico sul balaustrato e giù, vedo un microcosmo di donne e cavalieri che salteréllano convulsi sur il crepato strumento – O i belli! I belli – grido applaudendo... e làscio cadere verso di quel piccinino, tutto a strappi, che con un berretto, da guàrdia cívica, del padre, cerca impietosire impannate e vetriere, il mio più lampante soldo. In questo, uno zoccolare dietro di me. È Néncia, la bàila asciutta: sobbràcciami d'improvviso, mi porta via – mi porta, in làgrime e sgambettando, ad una càmera ove stà un tépido bagno. E lì, essa e mammina, mi svéstono, mi attùffano, m'in-sapònano da capo a piedi. Imaginate la bizza! Ma il martìrio fornisce: tocco il paradiso.⁶

In realtà, Dossi tendeva fondamentalmente meno verso l'autobiografia che verso l'autobiografismo, impossessandosi di vicende qualunque, visute o meno, per trasfigurarle in chiave autobiografica (nel caso delle vicende inventate) o mitica (nel caso delle vicende vissute) e farne in ogni caso dei tasselli di un macroracconto della propria vita insieme speculare e distorto, sparso fra i vari libri del suo corpus. Degli autoritratti alla Francis Bacon.

Nella prefazione ai *Ritratti umani*, del 1885, Dossi organizza i suoi libri in due famiglie: i libri di filosofia e i libri di storia. Fra questi ultimi, egli distingue ancora le «quasi-autobiografie» e i libri di «storia altrui»:

⁵ Dossi 1995, p. 93.

⁶ Ivi, pp. 6-7.

Una infatti delle mie due grosse spirituali correnti (delle secondarie non parlo) fu ed è quella di narrare le cose e gli uòmini del tempo mio, non oso già dire come davvero sono, ma quali appàjono a' mièi occhi, forse affetti da itterizia morale. Simili descrizioni appartengono evidentemente alla storia – storia mia, ove si tratti di quelle quasi-autobiografie che sono l'*Altrieri* e l'*Alberto Pisani* e saranno i *Giorni di festa* e le *Ore di malinconia*; storia altrui, ove si guardi ai *Ritratti di famiglia*, alle *Visite illustri*, alla *Ghiaja di Roma*, alla *Goriniana* ed alla *Rovaniana*, tutti libri in via di gestazione, e, più che altro alla serie dei *Ritratti umani*.⁷

In questo contributo, oggetto di studio è appunto una delle «quasi-autobiografie» considerata come *case study*: il racconto *Pasqua*, che avrebbe dovuto raggiungere la raccolta dei *Giorni di festa* rimasta incompiuta.

Anzitutto preme circoscrivere che cosa Dossi intendesse per autobiografia. Nel preambolo al progetto di *Vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani* si legge:

Ed ecco la *Vita di Carlo Dossi*, scritta, o a meglio dire, vissuta da Alberto Pisani. Non una – Dio guardi ! – di quelle autobiografie in cui gli errori di prima son raddrizzati dall'esperienza di poi e la casualità de' fatti è contorta a princìpi in ritardo, ma una vita, il cui racconto procede contemporaneo agli avvenimenti a narrarsi, anzi ne è parte integrante, e nella quale, se vi ha preventivo disegno, gli è l'unico dell'onestà.⁸

Dunque la vita (come genere letterario) parla del presente ed è sincera, mentre l'autobiografia parla del passato ed è menzognera. Nella nota azzurra 4261 Dossi scrive ancora:

Il libretto delle spese di casa e particolari di un uomo è la sua più spontanea e veritiera autobiografia. In quello dell'uomo pio, voi leggerete elemosine, libri di devozione, etc. [sic] in quello del civettuolo, nastri, essenze, spese di parrucchiere, mazzetti di fiori etc.⁹

Tuttavia, Dossi non riuscì mai a scrivere la sua “vita”, né le schede cliniche dell'*Autodiagnosi quotidiana*, né l'autoritratto in atto della *Vita di*

⁷ Ivi, p. 903.

⁸ Dossi 1999, p. 19.

⁹ Ivi, p. 567. Vedi anche Battisti 2012, p. 48.

Carlo Dossi. Restano le sue prose (quasi-)autobiografiche, le quali sono effettivamente retrospettive e menzognere nel senso che trasfigurano l'accaduto in chiave mitica. Ma vi è di più: anche vicende estranee alla vita (vissuta) dell'autore vengono sottoposte a un processo di integrazione all'autobiografia mitica. È proprio quel che accade in *Pasqua*.

La bozza consegnata alle *Note azzurre* è sensibilmente differente dal testo definitivo pubblicato sulla «Cronaca Bizantina» del 16 aprile del 1884¹⁰. Ecco la versione delle *Note azzurre* (ho aggiunto delle lettere tra parentesi quadre per identificare le varie tappe della trama, in caratteri cubitali in questa versione, in minuscolo nella versione pubblicata):

4940. G.F. – «Pasqua». [A] Sotto il Governo pontificio, la comunione era un mezzo di polizia per conoscere l'animo de' sudditi. Guai a chi non poteva presentare i suoi biglietti pasquali in perfetta regola. Questi erano richiesti per ottenere passaporti, licenze ecc. per essere ammessi agli esami, ai concorsi, agli impieghi, per maritarsi ecc. [B] Tale ragazzo dodicenne doveva partire per raggiungere il padre, in esiglio, a Torino, ma la polizia papale non gli voleva accordare la licenza di andarsene, che a patto di comunicarsi. Era la prima comunione che quel ragazzo facesse. Dopo un pajo di giorni di esercizi spirituali e di confessioni, si arriva alla vigilia della cerimonia. [C] È notte. Egli è a letto, in casa di una sua ava, donna bigotta, che lo aveva raccolto a Roma. È a letto col ventre che gli brontola pel digiuno impostogli, sognando costolette e bistecche. [D] L'ava che sta nella stanza vicina, entra e lo desta. «Sai» gli dice «mi è venuto un dubbio che non mi lascia dormire. È la prima volta che ti comunichi e non so se saprai prendere come si deve la santa Ostia. Se l'Ostia ti toccasse i denti, sarebbe un sacrilegio. Sarà bene quindi di far qualche prova» – E difatti, la nonna va a pigliare delle cialde, le taglia colla forbice a forma d'ostia e comincia a fare le prove. [E] «È andata giù?» domanda – «Sì, risponde mezzo assonnato il ragazzo, ma ha toccato nei denti». – «Proviamo ancora», dice l'ava, e così via si passa un'oretta a fare esperienze, chè l'ostia toccava sempre nei denti. Finalmente, il ragazzo riesce a ingollarla secondo la prammatica e l'ava se ne ritorna tutta contenta nella sua camera. [F] Il ragazzo sta per riappicare il suo sonno, quand'ecco un grido dell'ava, e la voce di questa che dice lagrimosamente: «ahimè, che ho fatto! che ho fatto! La mezzanotte

10 Isella 1995, p. 1527.

era già suonata». In altre parole, il digiuno del comunicando era rotto e la comunione pel giorno appresso impossibile, ecc.¹¹

Nella versione definitiva, il protagonista non è un anonimo «ragazzo dodicenne», è il narratore quand'era ragazzino, Berto. La struttura è leggermente modificata: l'inizio del racconto presenta prima il protagonista e il contesto (b), poi espone la situazione liminare (c), quindi annuncia la motivazione della scrittura (a):

[b] Fra poche ore avrei, io pure, inghiottito il mio sfreguccio di Dio.
[c] Ero a letto e pareami d'esserci da una eternità, ma invano cercavo il sonno a destra, invano a sinistra. [a] Né già che, nella mia svegliarina, il sentimento religioso c'entrasse. [...] Direi di essere nato ateo fin nel midollo dell'anima, se una parola non fosse questa, come osservava il Rovani, che puzza già troppo di bigottismo. La mia inquietudine, quella notte, non era dunque di religione ma di curiosità.¹²

Il racconto della «Cronaca Bizantina» personalizza l'aneddoto delle *Note* non solo nell'identità del personaggio principale ma anche nell'uso dell'argomento che, da motivo di riflessione storica (la comunione come strumento di sorveglianza poliziesca) diventa motivo di riflessione antropologico-religiosa (la dichiarazione di ateismo, la curiosità del ragazzo).

La seconda versione introduce inoltre una rilevante dimensione onirica che si contrappone fortemente alla rude realtà e insiste sul patetismo della situazione liminare: lo scombussolamento delle abitudini domestiche, la sofferenza del digiuno, la dicotomia tra, da un lato, il protagonista isolato e vittimizzato e, dall'altro lato, le donne di casa alleate nel fargli superare la prova. Il brano che segue è assente dalla versione delle *Note*:

[c²] Nonna Prassede, con cui abitavo, il catechista che mi contava sfrontatamente bugie da circa una quindicina, la cuoca, la serva, la portinaja, mi avevano sì empite le orecchie della grazie, che, in virtù delle carni e del sangue del signor Cristo, pioveva su qualunque minchione, e de' mirabili effetti di quel pasto, a dire il vero, un po' da cannibale, che la mia testolina girava girava intorno al bossolo misterioso del minacciatomi sacramento, cercando d'indovinare quali

11 Dossi 1964 (2010), pp. 722-723.

12 Dossi 1995, p. 1107.

rapporti potessero correr fra esso e, per esempio, le brache che io doveva ingambare, il dì stesso, la prima volta lunghe. [...]

Fatto sta che la casa, di solito così sonnecchiosa, pareva, da una settimana, in pieno risveglio. [...] Nonna mi voleva purgare, non solo l'anima, il corpo. Il mio appetito, da una settimana, era nudrito di cassai, era inaffiato di ricino! [...]¹³

Seguono le tappe già presenti nella prima versione: ostacolo e prova (d), risoluzione apparente e ritorno alla situazione liminare (e), scioglimento (f) ritardato dall'introduzione di un nuovo brano (e²):

[d] Ed io già intravadevo la incoscienza e mi vi lasciavo sdrucchiolare con delizioso abbandono, quando:

– Berto – disse una voce a me vicinissima.

Vidi la lunga ed ossuta e gialla figura di nonna Prassede, in camicia da notte, papigliotte e cuffietta. E nonna, deposto il suo candeliere sul mio comodino:

– Ho un pensiero – disse – un pensiero fisso che non mi vuol lasciare dormire. [...] Ma e saprà poi, il mio Berto, riceverlo [il Signore] come si deve? [...] Tu sai – continuò essa – te l'ho già detto più volte, che se la santa particola viene tòcca dal dente, perde ogni miracolosa efficacia e la grazia si converte in disgrazia. Oh se ciò ti accadesse, qual dolore per la tua povera nonna! Ma, con qualche piccola prova... (e nonna qui aperse una scatoluccia tonda). Sono ostie da lettera – disse con una vocina insinuante. – Ve' come bianche!...

Proveresti? –

Aprii macchinalmente la bocca. [...]¹⁴

[e²] Ed io riabbassai le palpebre. Si rialzò in pari tempo il sipario de' sogni. Pareami d'essere sulla scalinata del Duomo. Tutto era involto nella pacifica gioia della domenica. Le campane turibolavano suoni verso il cielo azzurrisimo, e si sarebbero detti sparsi da loro gli atomi d'incenso che si cullavano per l'atmosfera. Fanciullette in veli e gonnelle candide, giovanottini abbigliati in nero e colle cravattine bianche passeggiavano a frotte, sulla gran piazza a me innanzi, seguiti dai compunti parenti e superbi de' loro argentei spilloni, delle lor dorate medaglie e degli orologetti che cavavano fuori ad ogni momento dai taschini, facendo scricchiare i lor stivaletti lucidi e nuovi,

13 Ivi, p. 1108.

14 Ivi, pp. 1109-1110.

sboconcellando pani di miglio, panettoncini ed offelle. Ma le idee mi si tornarono a mescolare, a confondersi. Pissidi, ova sode, palme, calzoni lunghi, riattaccarono nel mio capo, alla tramontante luce della coscienza, il loro veglione. [...]»¹⁵

La motivazione della scrittura non è più di carattere cronachistico ma autobiografico. Non si tratta di un aneddoto che illustra le regole dello Stato pontificio, si tratta di narrare un episodio cruciale del destino dell'io narrante sotto il segno dello scetticismo, dell'isolamento e del fallimento. Perciò il racconto ricopre una dimensione mitica. La posta in gioco diventa altamente simbolica, rituale:

E veramente ce ne dovevano essere e grossi, se nonna, ogni qualvolta le rivolgevo qualche domanda cui essa non sapeva rispondere : «queste cose» – diceva – «le conoscerai quando avrai nome Pasquale» – oppure, allorchè tentavo di spifferarle le mie ragionette: «fa' la tua prima comunione e poi dirai il tuo parere anche tu». ¹⁶

La prima comunione dà accesso al mondo degli adulti. Ricevuta l'ostia consacrata, il ragazzo fattosi giovanotto può finalmente dire la sua: egli diventa un cristiano non solo in senso religioso ma anche nel senso di persona. La dimensione mitica di questo racconto deriva dal processo di *reduplicatio* e *variatio*, dal tema dell'origine, dal carattere iniziatico del sacramento, ma anche dalla paradigmaticità del racconto che, al di là della distorsione dell'aneddoto originale nel segno dell'autobiografismo, presenta un forte potenziale speculativo anche per il lettore. Si tratta però di un mito profano che contribuisce all'elaborazione di un destino di emarginato e fallito. Le preoccupazioni del giovane Berto, che sogna oggetti e non idee («Pissidi, ova sode, palme, calzoni lunghi»), sono radicate nella realtà materiale, lontane da qualsiasi sacralità; poi, l'explicit sanziona il fallimento del rito del digiuno per via di un'ironia tragicomica che fa sì che «la predizione si compie con il gesto stesso che cerca di scongiurarla [la prédiction s'accomplit par le geste même qui s'efforce de la conjurer]»¹⁷, per dirla con Clément Rosset.

¹⁵ Ivi, pp. 1110-1111.

¹⁶ Dossi 1995, p. 1108.

¹⁷ Rosset 1984, p. 31.

L'autobiografismo dossiano costruisce dei racconti autobiografici mitici, non produce delle autobiografie. Con lo «sbriciolamento speculare della soggettività narrante»¹⁸, le prose dossiane, come i diari,

non restituiranno un soggetto intero e autentico ma, al più, il diagramma delle strategie compositive alle quali egli ha fatto ricorso o, meglio, ha chiesto soccorso mantenendosi, non diversamente da un personaggio, all'interno di un orizzonte ontologico segnato dall'esigenza finzionale.¹⁹

Dal punto di vista generico, si tratta allora di quel che Brigitte Diaz chiama l'ipergenere autobiografico, «l'hypergenre autobiographique»²⁰, ovvero di quel che Philippe Lejeune chiama il romanzo autobiografico, il «roman autobiographique»²¹. Nell'aprire un libro dossiano, il lettore assiste alla produzione *in progress* di un racconto mitizzato e mistificatore in grado di scongiurare e consolare l'insoddisfazione di Alberto Pisani nella fabbrica di Carlo Dossi.

Bibliografia

- Battisti 2012 = Diana Battisti, *La scrittura autobiografica : parlare come un estraneo a se stesso*, «La Rassegna della letteratura italiana», n. 1 (gennaio-giugno 2012).
- Berisso 1995 = Marco Berisso, *Introduzione*, in Carlo Dossi, *Ritratti umani. Dal calamaio di un medico*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Capuana 1882 (1972) = Luigi Capuana, *Carlo Dossi*, in *Studii sulla letteratura contemporanea*, serie II, in *Scritti critici*, a cura di Ermanno Scuderi, Catania, Giannotta, 1972.
- Comoy-Fusaro 2016 = Edwige Comoy-Fusaro, *L'Autodiagnosi quotidiana di Carlo Dossi. Il miraggio del personaggio numerico*, in *Figure dell'anomalia. La costruzione del personaggio nell'Italia dell'Otto e Novecento*, a cura di Alessio Berré e Manuela Spinelli, Bologna, Pendragon, 2016.
- Diaz (2008) = Brigitte Diaz, *Avant-propos*, in *L'autobiographique hors l'autobiographie*, a cura di Brigitte Diaz, Caen, Presses universitaires de Caen, 2008.

18 Saccone 1990, p. 289.

19 Secchieri 2008, p. 196.

20 Diaz (2008), p. 11.

21 Lejeune 1975 (1996), p. 25. Vedi anche Kuwase *et al.* 2012.

- Dossi 1984 = Carlo Dossi, *Autodiagnosi quotidiana. Prefazione*, a cura di Laura Barile, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984.
- Dossi 1995 = Carlo Dossi, *Opere*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995.
- Dossi 1999 = Carlo Dossi, *Preambolo alla Vita* di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani, in *Carlo Dossi*, a cura di Alberto Arbasino e Giorgio Pedullà, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.
- Dossi 1964 (2010) = Carlo Dossi, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 2010.
- Isella 1995 = Dante Isella, *Note ai testi. Appendice*, in Dossi 1995.
- Kuwase *et al.* 2012 = *Les destinataires du moi: altérités de l'autobiographie*, a cura di Shojiro Kuwase, Makoto Masuda, Jean-Christophe Sampieri, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.
- Lejeune 1975 (1996) = Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- Rosset 1984 = Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.
- Saccone 1990 = Antonio Saccone, «*Lettori miei; conterò intanto una storia*». *Dossi e la disseminazione dell'intrigo : in margine alla Vita di Alberti Pisani*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Secchieri 2008 = Filippo Secchieri, *Identità e alterità nelle scritture diaristiche*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno della MOD, 13-16 giugno 2007, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi e Roberto Sacchettini, Pisa, ETS, 2008.

BIOGRAFIE PARALLELE DI ROBERTO SACCHETTI E CARLO DOSSI

Francesco Lioce

Università degli Studi Roma Tre

Parallel biographies of Roberto Sacchetti and Carlo Dossi

Abstract

The article examines the biographical profiles of Roberto Sacchetti and Carlo Dossi with the aim of comparing two personalities who are characteristically and ideologically very different from each other and yet united by cultural matrices and political trends that have characterized the generational phe-

nomenon of the Scapigliatura. The contribution specifically analyzes the journalistic militancy and editorial choices of the two authors while providing an overall re-reading of the places and a redefinition of the protagonists that characterized the Italian literary society in the second half of the nineteenth century.

1. Vite per comprendere un'epoca

In considerazione delle difficoltà che da sempre affiorano più o meno palesi nel definire l'esperienza storica della Scapigliatura ci siamo preoccupati di condividere gli spunti offerti da un fenomeno generazionale di per sé sfuggente a valutazioni schematizzanti. In mancanza di manifesti e programmi di un movimento e nell'impossibilità oggettiva di stabilirne con chiarezza perfino i contorni, sono i profili biografici che possono aiutare – anche senza incrociarsi fra loro – a ricostruire i fatti, ripercorrere i luoghi e riconoscere i protagonisti. E così pure per le opere, che se rilette alla luce di un simile approccio mostrano spesso valenze insospettate.

Il confronto tra la biografia di Roberto Sacchetti (1847-1881) e quella di Carlo Dossi (1849-1910) mette in evidenza tre aspetti che accomunano pur nella diversità più completa i due scrittori: un percorso esistenziale nettamente scandito in fasi; l'interconnessione tra l'attività letteraria

KEYWORDS: Risorgimento / Scapigliatura / journalism /
Roberto Sacchetti / Carlo Dossi

e quella giornalistica; un connubio indissolubile, per quanto apparentemente contraddittorio, tra la matrice scapigliata e l'ideologia politica.¹

Sacchetti e Dossi mostrano due biografie chiaramente scandite in fasi temporali (tre, anche se la terza stroncata sul nascere, in Sacchetti; quattro in Dossi), secondo una geografia politico-letteraria contraddistinta dall'asse Milano-Roma (si consolida e si conferma il ruolo di Milano, mentre la Torino sabauda passa il testimone alla Roma capitale del Regno d'Italia).² L'individuazione di precise fasi temporali si evince tra l'altro attraverso una professionalità che poco o nulla corrisponde al *cliché* del maledetto che per definizione semplicistica si vorrebbe spesso affibbiare ai protagonisti delle stagioni scapigliate. L'esigenza di professionalizzarsi, che Sacchetti e Dossi appagano pienamente a partire dalla seconda fase della propria vita, dimostra che a loro non si può apporre l'etichetta di *bohémien*, né tanto meno quella altrettanto pregiudiziale di scapigliato moderato (inteso nell'accezione non certo positiva di reazionario e borghese), in quanto entrambi cercano, trovano e finalizzano una loro espressione culturalmente e ideologicamente identificata che gli consente di sublimare la condizione generazionale di provenienza. Sacchetti e Dossi si inquadrano in un paradigma postrisorgimentale dalla spiccata dimensione politico-letteraria nel quale possono essere inseriti, prima ancora che come autori creativi, in quanto intellettuali ideologicamente riconoscibili in senso lato per la naturale propensione all'impegno politico e all'interesse per le dimensioni culturali della nuova società (in particolare quelle letterarie, editoriali e giornalistiche), una propensione tipica – sebbene diversificata – della generazione formatasi all'indomani dell'Unità.

1 Le voci Alberto Carlo Pisani Dossi (Lioce 2015) e Roberto Sacchetti (Lioce 2017) redatte per il *Dizionario Biografico degli Italiani* dell'Enciclopedia Treccani sono in ordine di tempo gli ultimi lavori da noi dedicati all'autore delle *Note azzurre* e a quello di *Entusiasmi*. Quando si lavora per redigere una voce enciclopedica per necessità della sintesi si dispone di spazi contingentati che lasciano fuori spunti e intuizioni che meriterebbero magari un maggiore approfondimento. L'esigenza metodologica di un lavoro compiuto ci ha così fornito l'opportunità esplicativa per eseguirne un altro, da considerarsi – in linea anche con quanto auspicato programmaticamente dagli organizzatori del Convegno – un cantiere interpretativo e sperimentale, aperto in vista di altri studi, possibilmente di carattere monografico.

2 Alla Milano, «osservatorio privilegiato» del primo quindicennio unitario (Rosa 1997, p. 5), si affiancò la Roma umbertina, capace di affermarsi anche culturalmente nella veste di nuova capitale italiana. Le due città diedero vita nei fatti a un duopolio editoriale, giornalistico e letterario che sancì per Torino (già provata dallo spostamento a Firenze della capitale) la perdita definitiva della supremazia avuta nei decenni precedenti l'Unità.

Messe a fuoco nello specifico contesto di questo clima generazionale le biografie di Sacchetti e Dossi fanno comprendere meglio l'epoca letteraria da loro vissuta in quanto fenomeno inestricabilmente legato anche alle vicende politiche e istituzionali della società immediatamente successiva al compimento dell'età risorgimentale, secondo però le prospettive temporali di una datazione lunga e stratificata che ingloba più di una generazione e più esperienze individuali, tra loro anche molto diverse, se non addirittura in alcuni casi antitetiche e in aperto conflitto polemico, ma comunque comunicanti in un plesso variegato di umori, di tentativi e di approcci.³ Da non tralasciare in una simile contestualizzazione quanto messo in evidenza a suo tempo proprio dal figlio di Sacchetti, Renzo, che nel progettare uno studio sulla Scapigliatura, rimasto purtroppo incompiuto per la sua morte improvvisa, la definiva «movimento artistico, letterario, morale e patriottico».⁴ Nell'articolo-premessa Renzo Sacchetti si prefiggeva di comprendere unitariamente il fenomeno individuandone otto caratteri distintivi che avrebbero dovuto articolare l'opera in altrettanti capitoli. Accanto ad alcuni aspetti più canonici, frequentemente utilizzati dagli studiosi (l'eclettismo e Rovani come capostipite; la rottura con la tradizione; la mancanza di persecutori; il carattere genuino, ma non ingenuo, della compagine; i debiti contratti con Carlo Porta e Alessandro Manzoni), è interessante segnalarne altri, certamente meno consueti, che corroborano il nostro ragionamento, in particolare i capitoli cinque (l'adesione alla causa risorgimentale), sei (difficoltà di individuare limiti precisi per l'inizio e per la fine del fenomeno) e sette (Scapigliatura e *Bohème* sono diverse e non vanno confuse). La sintesi di quello che sarebbe dovuto essere il quinto capitolo merita di essere citata interamente proprio perché riguardante la peculiarità dell'adesione politica di molti scapigliati alle ragioni del Risorgimento:

Camicie rosse. – (Ebbe un cemento la Scapigliatura nell'amor di Patria, che tutti tenne uniti nel segno dell'Italia. Gli Scapigliati piegarono

3 Su questa consussistenza da interpretare come fattore caratterizzante l'intero fenomeno ricordiamo quanto espresso anche da Nicoletti 1956, p. 276: «Scapigliatura: sotto questa capelluta etichetta ci sono dei nomi: Tarchetti, Praga, Boito, Camerana, Dossi..., ma non ci sono idee precise, non c'è soprattutto ciò che si può chiamare il programma d'una scuola. Prova ne sono quegli stessi nomi che abbiamo citato, alcuni dei quali si direbbero addirittura inconciliabili».

4 Sacchetti 1955, p. 546.

l'estetica delle loro opere all'amor di Patria ogni qual volta ritennero che la Patria dovesse prendere il passo sull'arte. Fulgore garibaldino nel 1866 quando al seguito dell'Eroe mossero, fra gli altri, Arrigo Boito, Emilio Praga, Franco Faccio, Roberto Sacchetti).⁵

Riprendendo in esame la biografia di Sacchetti notiamo chiaramente che alla prima stagione torinese, conclusa nel 1874, segue quella milanese, durata fino al 1880. La terza, come abbiamo già detto stroncata sul nascere, sarebbe dovuta essere una stagione romana, considerata la decisione di Sacchetti di lasciare definitivamente Milano per trasferirsi nella capitale. A Roma Sacchetti subentrò a Giovanni Faldella come cronista parlamentare della «Gazzetta Piemontese» diretta da Luigi Roux. Una decisione sofferta, presa per non scendere a compromessi con le posizioni antigaribaldine dei finanziatori del «Risorgimento» in occasione dell'inaugurazione del monumento ai caduti di Mentana. Organo del Comitato Costituzionale Torinese, «Il Risorgimento» era stato affidato a Sacchetti su indicazione di Quintino Sella che ne apprezzava molto le doti giornalistiche. Agli occhi di Sella e degli altri componenti del Comitato Sacchetti si era messo in luce nel biennio 1876-1878 prima come cronista al seguito del *tour* elettorale di Marco Minghetti e poi con gli articoli scritti per la morte di Vittorio Emanuele II.⁶ Monarchico dallo spiccato culto sabaudo e sostenitore della Destra Storica,⁷ anche se di

⁵ Ivi, p. 547.

⁶ Gli articoli ai quali si fa riferimento apparvero sull'«Illustrazione Italiana» (*Una gita a Legnago; Dal quartier generale dell'opposizione*) e sul «Pungolo» (*Vittorio Emanuele II. La morte; Apoteosi. Il funerale di Vittorio Emanuele II; Il Pantheon; L'acclamazione del nuovo Re*). Per gli avvenimenti della vita politica italiana che incisero non poco sulla carriera giornalistica di Sacchetti tra il 1876 e il 1878 e per gli opportuni riscontri bibliografici si veda Sacchetti 1922, pp. 153-155, 194-195.

⁷ Monarchia guida militare di una Torino guida morale, vista simbolicamente come prima città del Risorgimento. Da questa particolare angolazione dei convincimenti di Sacchetti trova ispirazione il racconto *La Mecca d'Italia*, comparso insieme a scritti di Vittorio Bersezio, Edmondo De Amicis, Giovanni Faldella e Giuseppe Giacosa nel volume miscelaneo *Torino 1880* (Sacchetti 1880). Ambientato nel capoluogo piemontese tra il 1858 e il 1859, il racconto, chiaramente autobiografico, narra l'amicizia nata sui banchi di scuola tra l'autore e Achille Sulli, orfano del padre, perseguitato politico morto nelle carceri borboniche. Emigrato con la madre a Torino – la *mecca* di tutti i sostenitori dell'unità nazionale – il ragazzo, nonostante l'età, mostra una consapevolezza politica che gli altri (compreso l'*alter ego* di Sacchetti) non possono avere. Il racconto, che ha il suo momento topico nella descrizione dei festeggiamenti che celebrano lo Statuto alla presenza di

modesta estrazione sociale (piccolo artigiano, il padre, restauratore di quadri, e così lo zio, modesto ceramista), Sacchetti fu sempre un convinto ammiratore di Garibaldi (monarchico e garibaldino, in sintesi, ma non in contrapposizione). Un'ammirazione e un credo che tramaronò dall'inizio alla fine la sua vicenda umana e politica: nel 1866, nemmeno ventenne, aveva preso parte alla Terza Guerra d'Indipendenza, indossando la camicia rossa dei garibaldini nella campagna del Tirolo.

Per quanto concerne invece la biografia di Dossi, quattro sono le fasi che la scandiscono. La prima, dal 1849 al 1877, da considerarsi lombarda e letteraria *tout court* nonostante la prima esperienza diplomatica e la parentesi romana del 1872. La seconda, quella romana, dal 1878 al 1887, impegnata contemporaneamente su tre fronti, letterario, giornalistico e politico, con l'ingresso nel partito crispino e con la collaborazione alla «Riforma». La terza, dal 1887 al 1896, esclusivamente diplomatica, durante la quale Dossi si dimostra tra i collaboratori più fidati di Crispi e l'artefice dei migliori risultati dell'intera età crispina, dalla riforma del Ministero degli Affari Esteri del 1887 alla costituzione della Colonia Eritrea (1890).⁸ La quarta, dal 1896 al 1910, si contraddistingue per un recupero finalizzato a rilanciare la propria opera letteraria e la propria immagine di poliedrico uomo di cultura. In questa fase Dossi si riappropria del passato per spingerlo in avanti, per fermarlo una volta per tutte al cospetto delle dimensioni future, quasi a volerlo tramandare esclusivamente secondo le versioni di una testimonianza personalizzata. A quest'ultimo periodo, delle memorie e dell'avvenire, appartengono le *Note azzurre* dal contenuto eminentemente nostalgico, la sistemazione della villa di Corbetta e la costruzione del Dosso.

Vittorio Emanuele II, si chiude con un omaggio ai caduti per la causa risorgimentale che lascia prefigurare l'imminente raggiungimento dell'indipendenza.

8 Per la carriera diplomatica svolta interamente al fianco di Crispi dal 1878 al 1896 resta fondamentale lo studio monografico di Serra 1987, che la ripercorre dall'inizio alla fine in modo dettagliato, senza tralasciare, al di là del ruolo di militante crispino, il merito oggettivamente istituzionale di molti risultati conseguiti dall'attività dossiana. Più incentrato sull'ultima fase della carriera diplomatica, legata all'incarico in Grecia, ma non privo di un acuto sguardo d'insieme sulla personalità dell'intellettuale, compresi i risvolti culturali soprattutto in chiave archeologica, Monsagrati 2012. Infine, per l'intera vicenda biografica di Dossi, letta da una fase a un'altra del suo percorso esistenziale secondo la capacità di personificare le tendenze dominanti dell'epoca (oltre alla Scapigliatura e all'ideologia crispina, il determinismo lombrosiano e lo spiritismo) si ricordano le pagine di Lioce 2014.

Tornando più da vicino all'importanza rivestita dal giornalismo, è opportuno ricordare che entrambi esprimono la necessità di presentarsi nel panorama letterario anzitutto con la militanza giornalistica, necessità, anche questa, distintiva dell'intera corrente scapigliata, in tutti i suoi orientamenti, nelle varie tendenze e nei diversi sviluppi:⁹ nel 1869 Sacchetti è tra i fondatori con Giuseppe Coggiola, Giovanni Faldella, Francesco Mora e Luigi Muggio della rivista «Il Velocipede»; a Dossi, affiancato da Luigi Perelli, dobbiamo la fondazione nel 1867 della «Palestra Letteraria». Entrambi devono all'impegno ideologico un ampliamento decisivo della propria riconoscibilità letteraria: Sacchetti soltanto attraverso il giornalismo; Dossi attraverso il giornalismo e la diplomazia. Da non sottovalutare le possibilità editoriali che si resero possibili per Sacchetti, per il quale fu decisivo l'approdo a Milano. È proprio con la seconda metà degli anni Settanta, con l'intensificarsi dell'attività giornalistica, che Sacchetti inaugurò la produzione in volume affiancandola a quella già intensa su quotidiani e riviste. Il romanzo *Cesare Mariani* (Casanova, 1876), i due romanzi brevi *Tenda e castello* e *Cascina e castello* (Brigola, 1878) e la raccolta di racconti *Candaule* (Treves, 1879) si collocano negli stessi anni in cui Sacchetti fu attivo nella redazione del «Pungolo», l'organo di stampa del moderatismo lombardo diretto da Leone Fortis.¹⁰ Possibilità editoriali ancora più importanti si aprirono per Dossi che contemporaneamente alla collaborazione con «La Riforma» avviò la svolta editoriale della stagione romana. Dalle edizioni fuori commercio della stagione lombarda, per pochi intimi e per gli addetti ai lavori, stam-

9 Come affermato anche da Perozzo 2009, p. 443, nel primo quindicennio unitario sembra essere proprio la militanza giornalistica a rappresentare l'unico fattore capace di accomunare e in qualche modo di definire una realtà oltremodo eterogenea, dai tratti perfino confusi, altrimenti sfuggente e difficilmente comprensibile: «Quando si parla di Scapigliatura si affronta immediatamente una realtà evidente: non esiste un gruppo, non c'è un vero ispiratore, né un *leader*, non ci sono delle intenzioni programmatiche condivise, e la parola Scapigliatura sembra essere poco più che un'astrazione. Eppure i giornali dell'epoca, i fogli che comparivano a Milano e che cercavano di sopravvivere nel sempre più affollato mercato dei periodici, di scapigliati e scapigliatura parlano invece con una certa continuità per tutto il quindicennio 1860-1875».

10 Anche le opere pubblicate subito dopo la morte apparvero per i tipi dell'editore Treves (*Entusiasmi*, 1881) e per quelli dell'editore Casanova (*Le memorie del presbiterio*, 1881). Il romanzo lasciato incompiuto da Praga e terminato da Sacchetti era stato già pubblicato a puntate tra il giugno e il novembre del 1877 sulle appendici del «Pungolo», consentendo a quest'ultimo «di entrare a pieno titolo nell'aneddotica più suggestiva della galassia scapigliata» (Lioce 2017, p. 461).

pate a tiratura limitata, il Dossi delle ristampe e delle prefazioni diventò in breve tempo autore di spicco tra i titoli di Angelo Sommaruga e dei fratelli Dumolard, editori di respiro nazionale.¹¹

Il ruolo della dimensione giornalistica in entrambi è inscindibilmente legato alla militanza politica. Un'identificazione chiara, marcata, dai tratti fortemente ideologici, proprio in virtù dell'affinarsi dell'impegno giornalistico, con il passaggio da una dimensione giovanile, di avanguardia e di sperimentazione, a un'altra, connotata professionalmente, in concomitanza dell'impegno politico. Più diversificata nelle collaborazioni e più identificabile professionalmente l'attività di Sacchetti, che scrisse per il «Corriere di Milano», l'«Illustrazione Italiana», la «Rivista Minima», «Serate Italiane», «Il Pungolo», «Il Risorgimento», firmando rubriche giudiziarie, rassegne teatrali, recensioni, interventi di critica d'arte e articoli di attualità politica e letteraria. Più specifica, ma non meno circoscritta nei tempi e nella produzione, l'attività giornalistica di Dossi, legata quasi esclusivamente alle vicende della «Riforma», nell'arco temporale circoscrivibile al periodo 1878-1896, perfettamente coincidente con le sorti stesse del quotidiano.¹²

Sacchetti e Dossi appaiono dunque come due unicità caratteriali e ideologiche: non sono sovrapponibili tra loro, lo abbiamo detto, né tanto

11 Tra le opere pubblicate nella stagione milanese vanno ricordate, oltre *L'altrieri* (1868) e *Vita di Alberto Pisani* (1870), *Elvira* (1872), *Il Regno dei Cieli* (1873), *Dal calamajo di un medico* (1873) e *La colonia felice* (1874), tutte debitrice dell'appassionato aiuto editoriale dell'inseparabile Perelli. Il Dossi romano ristampò tutte le opere precedenti con la sola eccezione dell'*Alberto Pisani* e pubblicò le nuove (*La desinenza in A e I Mattòidi* con Sommaruga, con lo Stabilimento Tipografico Italiano *Gocce d'inchiostro*, con Dumolard *Campionario e Amori*), assecondando dinamiche opposte rispetto a quelle che avevano contraddistinto la prima fase, con l'obiettivo manifesto di raggiungere un pubblico ampio e diversificato. Per lo spazio che Dossi seppe ritagliarsi nell'impresa bizantina di Angelo Sommaruga, accostando il proprio nome a quelli di Luigi Capuana, Gabriele d'Annunzio, Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, utilissimo per puntualità e ricchezza il rimando a Squarciapino 1950.

12 «La Riforma» fu fondata nel 1867 da Agostino Bertani, Benedetto Cairoli e lo stesso Crispi come espressione della Sinistra democratica contraria alle manovre centriste di Agostino Depretis. Il giornale, che sospese le pubblicazioni nel 1874, tornò in vita nel 1878, quando diventò l'organo di stampa del solo Crispi, capace di mettere a frutto l'amicizia con il gruppo scapigliato milanese. A Luigi Perelli fu affidata la direzione dello Stabilimento Tipografico Italiano, a tutti gli effetti casa editrice del partito, e a Primo Levi, a partire dal luglio del 1879, quella del giornale (per le origini e la ridefinizione della «Riforma» ricordiamo qui parte di quanto ampiamente ricostruito in Lioce 2014, pp. 54-60).

meno hanno personalità che in qualche modo possano rassomigliargli. In fatto di stile e di scrittura sono alquanto diversi e distanti tra loro: la pagina in terza persona di Sacchetti è quella di un narratore canonico, distesa e lineare, di facile e godibile lettura, che risente in modo proficuo dell'autentica professionalità del giornalista;¹³ la pagina di Dossi procede a strappi, per le tensioni e le difficoltà di un compiaciuto sperimentalismo espressivo che sa di confermare se stesso in anticipo perfino sui contenuti descritti.¹⁴ Operare questo confronto a distanza tra Sacchetti e Dossi permette tuttavia di riflettere meglio anche sulla Scapigliatura. Si tratta infatti di due specifiche singolarità caratteriali e autoriali che ci possono aiutare e non poco a interpretare le costanti della galassia scapigliata, dalle prime stagioni fino agli sviluppi cronologici più avanzati. La loro singolarità, interpretata adeguatamente, rimanda alle singolarità che hanno caratterizzato nel profondo la Scapigliatura anche nel suo insieme, in quanto specificità italiana (da non confondere pertanto con la *Bohème*), fenomeno culturalmente e ideologicamente eterogeneo perché peculiarmente interclassista, secondo la definizione fondante dello stesso Cletto Arrighi, che nell'*Introduzione alla Scapigliatura e il 6 febbraio* sulla fisionomia compositiva del movimento si esprimeva così:

la *Scapigliatura* è composta da individui di ogni ceto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale. Proletariato, medio ceto e aristocrazia; foro, letteratura, arte e commercio; celibato e ma-

13 Alle indubbie capacità della scrittura di Sacchetti e alla sua naturale propensione all'impegno politico si deve la doppia novità – ideologica e letteraria – di *Entusiasmi*, con «la demitizzazione del Risorgimento, [...] presentato come opera di uomini comuni, non esenti da colpe e da errori» e con il sorprendente carattere del linguaggio narrativo, «ricco di dialoghi serrati e scabri, esemplato sulla lingua parlata» (Colicchi 1968, p. 22). Di *Entusiasmi*, «unico romanzo ottocentesco dedicato alla rivolta vittoriosa delle Cinque Giornate», non va dimenticata, secondo la peculiarità tutta sacchettiana del duplice impegno creativo e civile, «la progressione» che «esalta l'azione corale di un popolo e getta luce inedita sulle responsabilità degli artisti e degli intellettuali nell'epoca delle lotte per l'indipendenza» (Rosa 2016, pp. 46, 50).

14 Fondanti per la comprensione dell'esuberante creatività linguistica dossiana restano le considerazioni espresse con puntiglio sagace da Isella 1958, al quale si deve anche la strutturazione metodologicamente ragionata del glossario dossiano nell'ottica di un'indagine stilistica di respiro ampio e completo. Basilari appaiono pure gli assunti formulati da Pedullà 1968, a partite proprio dalla forza creativa che contrassegna la lingua dossiana in quanto autonoma entità rispetto ai condizionamenti di una prosa tradizionalmente intesa come costruzione di fatti e personaggi.

trimonio; ciascuno vi porta il suo tributo, ciascuno vi conta qualche membro d'ambo i sessi; ed essa li accoglie tutti in un amplesso amoroso, e li lega in una specie di mistica consorteria, forse per quella forza simpatetica che nell'ordine dell'universo attrae fra di loro le sostanze consimili.¹⁵

2. Sacchetti e l'aneddotica scapigliata

Al di là del brusco disincato postrisorgimentale e di tutto ciò che ne sarebbe conseguito politicamente, tra disaffezione e voglie di rivalsa, la società letteraria nella quale operarono anche Sacchetti e Dossi è da intendersi perciò come scambio, confronto e frequentazione, in un clima del tutto spontaneo che si diffuse nelle osterie, nei caffè e in tutti quei locali che in qualche modo potevano rivelarsi congeniali luoghi di ritrovo.¹⁶ Luoghi fisici che fecero il paio con luoghi ideali, come i quotidiani e le riviste, che pullularono in quegli anni di dibattiti e discussioni, senza mai cristallizzarsi in manifesti o irrigidirsi in teorizzazioni.¹⁷ Un contesto nel quale le pagine di giornali e

15 Arrighi 1862, p. 7. Secondo Arrighi la Scapigliatura fu quindi un fenomeno che si alimentò di spinte anche contrastanti, ma comunque sincere, un «serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti» e, allo stesso tempo, una «classe, inconscia della propria potenza, propagatrice delle brillanti utopie, focolare di tutte le idee generose, anima di tutti gli elementi geniali, artistici, poetici, rivoluzionari del proprio paese» (ivi, pp. 6, 8). Sull'importanza della definizione fornita da Cletto Arrighi non andrebbe neppure sottovalutata la valenza simbolica che rivestì il moto mazziniano del 6 febbraio 1853, anche perché quel tentativo insurrezionale ebbe tra i suoi organizzatori Alessandro Scannini (poi giustiziato dagli austriaci), precettore di Paolo Gorini, lo scienziato vulcanologo, imbalsamatore della salma di Giuseppe Mazzini, politicamente vicino all'Estrema, della cui *Autobiografia* (Gorini 1881) si occuparono proprio Dossi, Perelli e Levi, curandone la pubblicazione per i tipi dello Stabilimento Tipografico Italiano.

16 Per questa osmosi spontanea tra diverse realtà non si dimentichi quanta importanza ebbero a Torino le riunioni della Società Dante Alighieri nel mettere in contatto il gruppo degli amici piemontesi con il duo scapigliato del *milieu* lombardo Arrigo Boito-Emilio Praga (oltre ai già citati Faldella, Giacosa e Sacchetti, il gruppo della Dante abitualmente comprendeva anche Giovanni Camerana e Giuseppe Cesare Molineri). Una ricognizione importante del fenomeno Scapigliatura in questi termini si può leggere anche in Gigli 1957, dove tra i punti messi meglio a fuoco c'è proprio la convergenza tra l'ambiente piemontese e quello lombardo.

17 Ci sembra alquanto opportuno in proposito ricordare quanto già sostenuto da Tessari 1975, pp. 82-83: «Una delle principali (e più incisive) novità della Scapigliatura è il suo legame con il giornalismo contemporaneo. Pressoché tutta la critica ad eccezione del Ma-

riviste¹⁸ furono utilizzate e intese come organi e strumenti di confronto e scontro, riflessione e polemica, di cui tutti (poeti e scrittori, intellettuali e giornalisti) sentivano l'urgenza e il bisogno.¹⁹

Proprio per questa ragione l'aneddotica per la Scapigliatura riguarda episodi marginali e curiosi, ma fondanti, altrimenti poco conosciuti, da intendersi come l'espressione stessa di un'intera società letteraria in continuo movimento, tramata in modo per lo più eccezionale da linguaggi personalizzati e da vicende vissute, secondo quelle stesse basi di appoggio e quegli stessi punti di sostegno, tra ribellismo e slanci idealistici, che Gianfranco Contini seppe cogliere bene proprio nell'ambiente torinese più vicino a Sacchetti, indicandone esplicitamente l'originario tessuto compositivo:

quella società di studenti, «quella baraonda letteraria, che fu poi scherzosamente chiamata la *Giovane letteratura torinese*» [...], sulla quale non scarseggiano informazioni, a opera principalmente del Faldella, oltretutto in *Rovine*, in un apposito articolo delle *Serate*, 2 gennaio 1876, e nella commemorazione premessa alle *Poesie* del Molineri.²⁰

riani [...] ha sinora considerato la *bohème* milanese come un cenacolo di scrittori tradizionali, «strani» solo per i loro atteggiamenti quotidiani e per i temi trattati nei loro scritti. Si è così dimenticato che l'essere «scapigliato», tra il 1860 e il 1890, significò soprattutto esprimersi non solo e non più attraverso l'invecchiata forma del volume di versi o di prosa romanzesca e novellistica, bensì sulla pagina del quotidiano e della rivista, potenzialmente aperte ad un pubblico «diverso», e comunque più ampio di quello che abitualmente frequentava le librerie dell'epoca».

18 Basti ricordare «La Cronaca Grigia» di Cletto Arrighi (1860-1882), «Il Figaro» di Arrigo Boito ed Emilio Praga (1864), «Lo Scapigliato» fondato da Cesare Tronconi (1866) e «L'Uomo di Pietra» di Antonio Ghislanzoni, che tra chiusure e riaperture e con diversi cambi alla direzione, ebbe una vita particolarmente lunga e intensamente travagliata (1856-1916). In particolare «alla stagione di *Figaro* e a quella immediatamente seguente» Mariani 1967, p. 66, attribuisce la nascita del sodalizio tra Boito e Praga e il gruppo degli scapigliati torinesi.

19 Da non trascurare che l'imponente lavoro curato da Farinelli 1984, p. 7, partì da un suggerimento di Gaetano Mariani «che avvertiva l'esigenza di vedere e di rivedere il movimento della Scapigliatura milanese, nella sua intricata formulazione e nel suo rapido e insieme confuso sviluppo, sul piano di un rigoroso accertamento storico effettuato attraverso il giornale, inteso come mezzo di proposta sia ideologica e sia artistico-letteraria, di propaganda e di polemica, dalla fase iniziale, il 1860, alla fase, se non conclusiva, almeno obsoleta, il 1880».

20 Contini 1953, pp. 10-11. Il riferimento esplicito a *Rovine* (Faldella 1879) in particolare ci sembra molto pertinente. Il sottotitolo, *Racconto biografico*, suggerisce infatti le

Società e aneddoti, aneddoti e società, per questa letteratura della nuova Italia nella quale la Scapigliatura funge spesso anche da inconsapevole frontiera per diverse prospettive (su tutte il Verismo). Trasferitosi da Torino a Milano, Sacchetti entrò in contatto con Luigi Capuana, Salvatore Farina, Ferdinando Fontana e Giovanni Verga, e proprio da questi incontri, che avvenivano per lo più al Biffi e al Cova, trovò ispirazione per il racconto-*reportage*, *La vita letteraria a Milano*.²¹ Altro luogo di ritrovo della società letteraria milanese fu il Vivaio, descritto da Sacchetti nel 1876, nelle *Chiacchiere* ospitate dal «Pungolo»: «*vivaio d'intelligenze e di avvenire* specie d'ortaglia dietro il palazzo del Governo, un luogo quieto e gaio confinante col giardino dei conti Cicogna, dove il Sacchetti fu condotto da Emilio Praga». ²² Aneddoti di vita, ma anche aneddoti di morte, per una mappatura epocale che presenta le difficoltà intrinseche di un mondo letterario altrimenti sommerso. Di Emilio Praga ci restano *Le memorie del presbiterio* grazie proprio a Sacchetti che le concluse attenendosi fedelmente a quanto l'amico gli riferì prima di morire (26 dicembre 1875).²³ E del resto anche Faldella nel ricordare Sacchetti con *La morte di un giornalista* sentì necessario adottare il *topos* aneddótico per raccontare a Salvatore Farina gli ultimi giorni di vita dell'amico:

Seguiterò a ingollare l'amaro calice, e discorrerò del Sacchetti, in mezzo a cose, ed abitudini di vita, che amaramente me lo ricordano. [...] Eravamo gli amici nella vita; compagni nella letteratura; ed ora

componenti esistenziali e sociologiche che scandirono negli anni immediatamente successivi all'Unità i disagi del protagonista, uno scrittore mancato, costretto tra l'altro al trasferimento da Torino a Roma.

21 Come ricordato da Sacchetti 1922, p. 82, proprio gli incontri del Biffi furono rievocati dalla «Gazzetta Piemontese» nel *Necrologio* apparso il 27 marzo 1881, il giorno successivo alla morte di Sacchetti: «Ogni sera a un tavolino diventato celebre del Biffi raccoglievansi Sacchetti, Capuana, Verga, Barbarava, Giovanni Pozza, Ferdinando Fontana, Carlo Borghi, Termidoro, ecc. Veniva qualche volta, ma di rado, Salvatore Farina. Ed in quelle sere quante discussioni letterarie, quanti bei progetti, quante promesse per l'arte!».

22 Sacchetti 1922, p. 83.

23 Anche Colombo 1940, p. 311, dimostra l'ampia credibilità della tradizione aneddótica: «Da una lettera di Roberto Sacchetti si rileva che lo Scapigliato morendo, lasciò *Memorie del presbiterio* poco più che a metà. Il resto è opera del Sacchetti stesso, che dalla voce del Praga aveva avuto le confidenze atte a condurre a termine l'opera nel modo più verosimile e meno irriverente possibile».

eravamo diventati fratelli gemelli nella corrispondenza romana alla *Gazzetta Piemontese*.²⁴

Il 15 febbraio 1874, a pochi giorni dalla morte di Giuseppe Rovani (26 gennaio), sulla «Rivista Minima» comparve *La mente di Rovani*, un articolo di Sacchetti dai toni molto somiglianti a quelli usualmente utilizzati nelle pagine dello zibaldone dossiano: «il suo ingegno fu vasto più che profondo, più che riflessivo, divinatore: le opere che lasciò furono tali da rivelarlo e non da esprimerlo; sono nobili, luminose concezioni venute fuori per miracolo in mezzo al tedio e allo scoramento». ²⁵ Ed è proprio il Rovani di Carlo Dossi che ci offre la possibilità di entrare nelle origini stesse di quel mondo. Protagonista dell'incompiuta *Rovariana* e tra i più presenti nelle pagine delle *Note azzurre*, l'autore dei *Cento anni* è descritto a perfezione da Dossi nella nota 3861, con uno stile che ha di per sé dell'aneddotico e che ci fornisce proprio per questo la cifra esatta di un'intera società:

Rov. Ebbe sempre una grande propensione per l'osteria – la casa di chi non ne ha. L'osteria per lui si nobilitava in un'aula di università. Il Dio portava seco il suo Tempio. Il paese gli avrebbe dovuto una cattedra, ma tutte le cattedre erano già occupate dai Nannarelli, De Sanctis ecc. <e somiglianti asinelli neppure bardati.> Rovani se ne creò una lui – dapprima all'Osteria del Gallo e degli Angioli, poi nelle suburbane dei Promessi Sposi e della Noce. Al «Cappello» cominciò il *Giulio Cesare* – Preferiva sedersi al braciere (V. descriz. delle Brascere nei *Cento anni*) e tener la paletta – oppure al camino, con su un fuoco d'inferno, perché Rovani pativa moltissimo il freddo. <Non ritraeva i piedi dagli alari finché non si fosse abbruciate le scarpe.> Dove andava Rovani, concorrevano i suoi ammiratori ecc., tutta la scapigliatura artistica della città. Quelli osti che si lamentano ora di qualche centinaja di lire impagate da lui, dimenticano le migliaja che Rovani ha loro portate. Rovani non soffriva che si leggesser giornali, o si giuocasse alle carte in sua presenza – e mandava a monte le carte. «E poi li dicono d'ingegno!» esclamava al tavolo di alcuni artisti di vaglia che si ostinavano nella *briscola*. – <Le sue replicate strette di mano, discorrendo con chi gli piaceva.> Era all'osteria che il Sovrano Rovani riceveva gli omaggi.²⁶

24 Faldella 1882 (1957), pp. 81, 84.

25 Farinelli 1984, pp. 1200-1201.

26 Dossi 1964 (2010), p. 485.

Il capostipite Rovani «non soffriva che si leggesser giornali», eppure i giornali sono stati decisivi per quella società letteraria, per quella «scapigliatura artistica» che «tutta», senza distinzioni, lo seguiva nelle osterie di Milano (una *scapigliatura*, si badi bene, scritta da Dossi con la -s minuscola, a significare con ogni probabilità uno spirito di condivisione oltremodo diffuso). Carta stampata e società, letteratura e impegno politico: Roberto Sacchetti un giornalista scrittore, Carlo Dossi uno scrittore giornalista: dal «Velocipede» al «Pungolo» di Leone Fortis l'uno, dalla «Palestra Letteraria» alla «Riforma» di Francesco Crispi l'altro.

3. L'ultimo Dossi: mito delle origini e culto dei morti

In virtù di quanto detto finora ci sembra opportuno riservare alla *Fricassee* il segmento conclusivo del nostro intervento. Apparsa nel 1906, è l'ultima opera che Dossi pubblica in vita e non ci sembra di poterlo considerare un dettaglio di secondaria importanza, tanto più se si pone attenzione al titolo in tutta la sua estensione: *Fricassee critica di arte, storia e letteratura*. Evidentemente Dossi aveva piena consapevolezza del ruolo che l'attività di giornalista aveva rivestito per la sua vita e per la sua fortuna di scrittore e, probabilmente ancora di più, di intellettuale riconoscibile all'interno della progettualità politica crispina.²⁷ Ma la *Fricassee* è da intendersi anche e soprattutto come omaggio agli amici di un'epoca tramontata per sempre, la testimonianza preziosa di un mondo scomparso di cui Dossi sente con orgoglio di aver fatto parte a pieno titolo, da spettatore autentico e da effettivo protagonista.²⁸

27 Sul ruolo decisivo avuto dal giornalismo per la generazione degli scapigliati merita di essere ricordato Carnazzi 1992, che dedica due capitoli all'attività giornalistica di Cletto Arrighi (*Cletto e la «Cronaca Grigia»*, pp. 91-137) e al ruolo che Dossi, affiancato da Perelli e da Levi, ebbe nel delineare la politica culturale del partito di Crispi (*Carlo Dossi "crispino" e repubblicano*, pp. 139-174): «il suo "caso" conferma in modo esemplare quanto sopra osservato: sia in merito alla stretta osmosi tra politica e letteratura che si instaura sulle pagine della «Riforma», sia in rapporto al coerente sviluppo di atteggiamenti e giudizi che trovano espressione proprio in un fitto reticolo di riferimenti all'attualità e alla contingente polemica giornalistica. Ed è fuori di dubbio che la presenza del Dossi eserciti un preciso influsso ben al di là di quanto risulta dal catalogo degli articoli e dei testi da lui firmati» (p. 154).

28 L'*imprinting* che all'opera Dossi ha voluto dare in una simile direzione è il punto di partenza della disamina interpretativa di Berisso 2012, attento a recuperare le suggestioni espresse dalla *Fricassee* proprio in un'ottica da opera postuma pubblicata in vita. Del resto anche l'affresco mai portato a termine della *Rovaniata* (Dossi 1946), traeva le sue

Questo riferimento alla *Fricassee critica* e all'attività giornalistica di Dossi ci spinge a parlare anche di Gian Pietro Lucini che nelle *Opere* Treves riterrà opportuno integrare la *Fricassee* con le *Briciole critiche*. A ben vedere quello operato da Lucini si rivela così a tutti gli effetti un recupero in perfetta ottica dossiana, *pendant* pensato ad arte, vero e proprio completamento sentito necessario per non disperdere momenti, opere e protagonisti presenti nella produzione giornalistica di Dossi, ma rimasti tuttavia esclusi dalla *Fricassee*. Non a caso le *Briciole critiche* erano precedute da una *Notizia bibliografica* con la quale Lucini ricordava l'opera di Tranquillo Cremona prestata da Dossi ai fondatori del «Guerin Meschino» e mai più restituitagli, come testimoniato anche dalla *verve* amaramente polemica delle *Note azzurre*:²⁹

Questa è appunto la ragione principale per cui, chi raccoglie le opere dossiane avendo riguardo all'amico suo in quello stato d'animo col quale egli riguardò il Cremona, deve riammettere, nel corpo dei suoi saggi critici, anche queste briciole rimaste per la troppo modestia e l'incontentabilità dell'autore dentro il suo severo e sottile vaglio, escluse dalla *Fricassee* col pericolo di venir perdute all'altrui conoscenza: per ciò s'affretta a disporle in serie logica e cronologica come appendice di quella.

Briciole critiche sono infatti il risultato della minuta gazzetteria di Carlo Dossi, ma di quale garbo e di quanta profondità fornita. Vengono dai giornali a cui accordava la sua collaborazione; da *La Riforma* e da *La Riforma illustrata* romane.³⁰

ragioni più profonde proprio in un approccio storico-aneddotico di questo genere, funzionale per un lascito dalle valenze intenzionalmente postume, a partire già dai contenuti nostalgico-memoriali espressi quasi a mo' di archetipo nella dedica al Perelli.

29 Dossi 1964 (2010), nota 5788 pp. 1026-1027, ricorda dettagliatamente l'episodio nel 1907, in una delle ultime pagine del suo zibaldone (la fondazione del «Guerin Meschino» risaliva al febbraio del 1882): «Fra qualche giorno si celebrerà il 25 anniversario della nascita del giornale settimanale *il Guerin Meschino*, da me inaugurato con lettera che servì di programma. Molti amici si riuniscono a festeggiarlo. Nessuno si ricordò del mio nome. Il Pozza direttore, senza più ricordare, ch'egli non più restituì neppure il disegno di Tranquillo da me prestatogli *sub conditione* di restituirmelo: e che si mostrò ingrato verso mio fratello Guido, della cui casa e del cui ingegno fu amico ladro, e lo abbandonò completamente, quando in miseria, mostra come sia meritevole di tutto il mio disprezzo». La *Fricassee critica*, Dossi 1926, p. 230, include anche la *Lettera inaugurale del giornale «Guerin Meschino»*, «fondato e redatto da Carlo Borghi, Guido Pisani, Bolaffio e i due fratelli Pozza».

30 Lucini 1926, p. 256.

Anche se riteniamo necessario affrontare con molta cautela il rapporto intercorso tra Dossi e Lucini, proprio in considerazione della diversità generazionale di fondo, è tuttavia da sottolineare la puntualità con la quale Lucini, un postscapigliato alle soglie del Futurismo, ha saputo cogliere alcuni tratti peculiari della personalità dossiana proprio nell'ottica generazionale e storico-politica che riguarda nello specifico le argomentazioni della nostra discussione. L'umoralità e l'appartenenza cronologica a un'epoca altra rispetto a quella scapigliata non gli hanno impedito di individuare con la scrittura magmatica dell'*Ora topica* – da considerare probabilmente la sua opera migliore –³¹ i tratti generazionali caratterizzanti a fondo l'esperienza e la stessa fisionomia di Dossi, tanto sul versante letterario e giornalistico (così si spiega l'inserimento delle *Briciole critiche* nel *corpus* delle *Opere* Treves), quanto su quello più estesamente politico, a cominciare proprio dai giudizi espressi su Crispi,³² sulla sua figura di uomo di Stato prosecutore dell'epopea garibaldina e sul modo in cui attirò a sé e al suo progetto politico il trio scapigliato Dossi-Perelli-Levi.³³

31 Riteniamo condivisibile quanto affermato in proposito da Ghidetti 1971, p. 63: «*L'ora topica di Carlo Dossi* rappresenta forse l'opera più compatta del Lucini, dove il processo di successiva stratificazione è pressoché inavvertibile. Sono brani che concorrono tutti a sostegno di una tesi, non criticamente dimostrata, ma appassionatamente imposta. Opera dunque non di critica, ma di rievocazione [...]. La scapigliatura, esperienza per il Lucini ormai compiuta e circoscrivibile, è qui fenomeno sì tipicamente cittadino ed aneddoticamente rievocato». Su come l'irregolarità eccezionale di Lucini sia stata capace di dare alcuni tra i suoi frutti migliori proprio a contatto con le suggestioni dell'opera dossiana si vedano per efficacia e fattura ermeneutica le pagine critiche di Santero 2012.

32 Lucini 1911, p. 11, sembra non avere dubbi sullo statista siciliano, ricalcando in qualche modo i pareri netti espressi da Dossi nelle *Note azzurre*: «Crispi, il più grande uomo di Stato, che la Rivoluzione abbia dato all'Italia e che la paurosa grettezza della Monarchia e la turchia meschinità del parlamentarismo piccolo-borghese abbiano esautorato, lo volle con sé collaboratore».

33 Lucini 1911, p. 79: «Irrequieta, disperata, esasperata la *Scapigliatura* volse al suicidio, o si immise nelle comode strade burocratiche, al soldo del governo [...]. Comunque, di là Crispi, saggiaiore arguto d'uomini, pescò i migliori suoi amici ed i suoi più sicuri collaboratori». Sul ruolo decisivo avuto dal trio scapigliato per le sorti politiche di Crispi proprio in virtù delle non comuni capacità che gli ambrosiani della «Riforma» seppero mettere al servizio del partito si è ormai espressa in modo chiaro la ricerca storica evidenziando il carattere del tutto eccezionale della collaborazione tra i tre amici scapigliati e l'uomo di Riberà all'interno di una progettualità che non fu soltanto giornalistica e politica perché tramata in profondità di suggestioni culturali ad ampio spettro, a partire proprio da quelle di carattere letterario-risorgimentale in senso lato. L'apporto fondamentale fornito da Dossi, Perelli e Levi all'intero impianto ideologico crispino tra il 1878 e il 1896 è stato oggetto

Da questi brani dell'*Ora topica* si può desumere la conoscenza approfondita e globale che Lucini ebbe del suo ammiratissimo Dossi, dell'opera e della personalità dossiane nel loro insieme, non esclusa la parte strettamente politica, come dimostrano le allusioni puntuali allo sviluppo stesso di tutto il percorso ideologico dossiano, dal mito del Risorgimento all'incontro con Crispi, dall'antiparlamentarismo alla politica colonialista.³⁴ Proprio sul ruolo avuto da Dossi nella politica coloniale del crispismo è meritevole di essere ricordato quanto espresso da Lucini:

L'autore della *Colonia Felice*, colla quale vaticinava chiaramente l'Eritrea, è il geloso depositario dei segreti grammaticali di Don Ciccio,

di indagine a partire da Fonzi 1965, p. 205, che per primo si è interrogato sulla «triade scapigliata lombarda, che certamente ebbe un ruolo di primo piano sia nell'organizzazione della propaganda crispina, sia nell'attuazione della politica interna ed ecclesiastica, estera e coloniale, dello statista siciliano». Più recentemente lo studio biografico su Crispi condotto da Duggan 2000 ha messo in rilievo e perfino ampliato le argomentazioni in una simile direzione interpretativa, riconoscendo completa fisionomia culturale, ancora prima che ideologica, alla politica attuata da Dossi, Perelli e Levi per mezzo della «Riforma».

34 Lucido nel cogliere i nessi tra un momento e l'altro dell'esperienza dossiana, Lucini 1911, pp. 209-210, seppe riconoscere il ruolo di punta di diamante che l'autore dell'*Alberto Pisani* si ricavò nella politica culturale del partito proprio in virtù del suo carisma letterario: «A lui, Francesco Crispi della Sinistra storica, chiese l'eloquenza letteraria, come la Destra la imprestò da Correnti. Col Perelli e Primo Levi da *La Riforma* era venuto allo statista siciliano in non dissimili intenzioni di quelle che trassero Giosuè Carducci all'ode per nozze della figlia di lui. Si era posto al fianco del ministro tra l'anarchia critica e l'ammirazione per la italiana energia di quell'arditissimo tra li uomini di politica attiva. Allora la giovane Italia bollente d'entusiasmo era uscita di sotto la ferula e la melensaggine del Depretis» (dove, si badi bene, «la giovane Italia bollente d'entusiasmo» di Lucini è citazione pressoché letterale di Dossi 1964 (2010), p. 880: «La giovine Italia, bollente d'entusiasmo» (nota 5409). Interessante infine notare come anche agli occhi di Lucini Dossi faccia da perfetto interprete di una figura di intellettuale al servizio della nazione Italia che si stava lentamente costruendo. Su questo peculiare aspetto della realtà istituzionale costituitasi dopo il Risorgimento e di come Dossi ne sia stato il protagonista più esemplificativo proprio per la sua doppia natura di scrittore e di diplomatico è più che opportuno ricordare le riflessioni espresse da Buffaria 2006, p. 14: «L'époque de Carlo Dossi est marquée par l'affirmation d'une nouvelle culture politique caractérisée par le souci de mise en place d'un système administratif, l'instauration de règles économiques et d'une culture urbaine du pouvoir. Camillo Cavour d'abord, Francesco Crispi *in fine*, incarnent ces nouveaux hommes d'État qui ont à la fois une culture économique, juridique et humaniste. Ils pratiquent à l'instar des littéraires comme tels plusieurs types d'écriture y compris l'écriture intime. Comme Carlo Dossi, ils rédigent des rapports administratifs, élaborent des analyses économiques, entretiennent une correspondance copieuse et tiennent des journaux intimes».

la cui lingua superiore non accetta la sintassi del volgo, né la pedanteria delle vecchie formole letterarie. [...]

Da lui l'arenile di Assab e di Massaua, disgraziata conquista intrapresa da un *bluff* italiano [...] ebbe il nome rubricante di una sperata porpora coloniale: *Eritrea*: ed a lui, il Negus, gajo ed africanamente volpino, mandò per insegne, sciamma bianco e scarlato, scudo di cuoio, lancia di frassino e d'acciaio mal temprato, nominandolo *ras* di sua corte, donandogli denti di elefante con cuneiformi iscrizioni amariche.³⁵

Altrettanto pertinenti le osservazioni con le quali Lucini contestualizza la nascita storica di Carlo Dossi (facendo riecheggiare con gusto e vivacità nella sua scrittura le *Note azzurre* 2368³⁶ e 2927)³⁷ e il disagio generazionale di Alberto Pisani, nella chiave interpretativa di un Risorgimento-rivoluzione da una parte e di un Risorgimento-delusione dall'altra, il primo considerato un'epopea e il secondo la sua imperdonabile falsificazione:

Carlo Dossi non ci viene da lontano; la sua nascita coincide con una grave e dolorosa sconfitta italiana, anzi ne fu sollecitata, come a noi insegnò a volere, con maggior tenacia e fortuna, l'indipendenza nostra; egli soferse insieme alla sua crescita, quella della patria e ne espresse l'adolescenza ebefrenica. Mentre la miseranda cannonata d'Agogna contro Novara aveva condotto un giovane principe a Vignale davanti ad un maresciallo austriaco imbalanzito arbitro di guerra e di pace, e tornava a boccheggiare la patria nel sangue sparso a Milano, a Brescia, a Vicenza, a Venezia ed a Roma; egli nasceva il 27 di Marzo

35 Lucini 1911, pp. 210-212. Queste affermazioni che si leggono nell'*Ora topica* sono state già ricordate da noi nel contributo dedicato alla nascita del primo possedimento coloniale italiano (Lioce 2008). La scelta di Crispi, che al termine di un lungo dibattito optò per il toponimo suggeritogli da Dossi, preferendolo a quelli proposti su basi scientifiche dallo statistico Luigi Bodio (Adalia, Azania, Regione Adulitica), fu dettata proprio da motivazioni di carattere umanistico e letterario, a dimostrazione di quanto contasse agli occhi dell'intero *entourage* crispino il prestigio dell'autore della *Colonia felice*.

36 Dossi 1964 (2010), p. 202: «Sulla mia debolezza, osservo che fui battezzato un mese dopo la nascita, che son settimino, e nato da una madre in fuga, senza levatrice, fra gli ultimi echi delle cannonate infauste della battaglia di Novara (1849)».

37 Dossi 1964 (2010), p. 335: «Mamma incinta di me, preparò una folla di cuffietine. Naqui. Non una riuscì sufficientemente larga al mio testone – Io naqui, fuggendo con mamma gli Austriaci pochi di dopo la rotta di Novara; naqui di 7 mesi, giallo per l'itterizia. Il medico vedendo il mio testone mi sentenziò malato e presto morto di idrocefalo».

1849 a Zenevredo, un borgo sulli Appennini dell'*Oltrepò pavese*, in vedetta della battaglia, risparmiato a pena dall'incendio, anzi, per un prossimo incendio, spaventata la giovane madre, settimino.³⁸

Alberto Pisani, rappresentazione tragica del giovane italiano in un punto psicologico e critico di storia italiana, quando l'Italia, riuscita dalle prove dell'indipendenza, dissanguata ed anemica, ma denutrita e febricitante, desiderava di mangiare a sua fame, di riposare per riparare alle perdite, di pensar poco, di dormire, di ristorarsi alla pratica, interrotta dal meraviglioso poema agito del nostro risorgimento; l'Alberto Pisani che ode, ventenne, le ultime ed allegre cannonate di Porta Pia, che lasciano sussistere in Patria il dualismo e ricompongono, sull'ibrida monarchia, il trasformismo parlamentare.³⁹

Tuttavia se si esclude il riferimento nella nota 5734 al lavoro sullo Stendhal a Milano,⁴⁰ in pratica Dossi scrive nelle *Note azzurre* di Lucini una sola volta, nella nota 5732, con alcuni accenti riecheggianti proprio Rovani, archetipo per eccellenza delle atmosfere scapigliate. La descrizione stessa che ci viene fornita di Lucini presenta tutte le caratteristiche di una tipologia ispirativa lontana, rivolta, anche questa aneddoticamente, alla stagione irripetibile della Milano rovaniana, soprattutto per ciò che concerne i contenuti della scrittura, propensi di per sé a connotare in modo ribellistico o, se si preferisce, più in senso lato *bohémien*, i dati rievocati dalla scrittura:

Gian Pietro Lucini, letterato milanese di molto ingegno e di molta dottrina, d'idee più che avanzate e onestamente anarchiche, dalla Natura condannato al gobbo ed alla rachitide, come dal Genio alla fama,

38 Lucini 1911, p. 21.

39 Ivi, p. 46.

40 Dossi 1964 (2010), p. 988: «Gennaro Viscontini, ottantenne, mio lontano cugino, ultimo discendente della famiglia di Elena Viscontini, maritata Milesi (la Sura Lenin del Porta <mia bisavola>), chiesto, a nome di Lucini che sta scrivendo uno studio sullo Stendhal a Milano, mi risponde che non possiede né documenti né memorie in proposito». Della richiesta di notizie utili a comporre l'opera su Stendhal si trova riscontro in una lettera di Lucini a Dossi dell'11 giugno 1903: «Ma prima vorrò vederti al Dosso; e là mi farai conoscere i documenti che tu possiedi sui Milesi, Viscontini, Dembowski e quelli altri... [...]. / Dalla copia delle notizie che ti ho soprascritto, capirai come io attualmente mi balocchi colle date e colle memorie storiche per lo *Stendhal a Milano*» (Dossi-Lucini 1933, p. 10).

aveva carattere subitaneo, iroso, e, benché giusto, violento. Citerò due fatti. Da giovinetto, amava tirare al bersaglio con una pistola. Assi-steva ai suoi esercizi una servetta, cresciuta compagna a' suoi giochi. Questa, per celia, gli gettava sassolini nel bersaglio e gli faceva fallire i colpi. Lucini le disse: ti avverto ancora tre volte, e se non smetti, tiro a te. La servetta non smise, e alla terza avvertenza Lucini le tirò senz'altro un colpo, trapassandole la mano ch'essa si era messa a ri-paro della faccia. Altra volta, in un caffè di Pavia, essendo studente universitario, era seccato da un compagno che si ostinava a leggere ad alta voce un insulso giornale. O smetti, gli disse Lucini, o se conti-nui – alla terza volta, ti rompo questo piatto sulla testa. Il compagno non smise, e Lucini gli ruppe infatti il tondo sul capo. Il compagno era assai più robusto di lui. Se altri non s'intrometteva, separando i contendenti, Lucini sarebbe stato accoppato. Ma egli diceva: quando si promettete, bisogna sempre mantenere.⁴¹

In relazione a quanto scritto da Dossi, ci sembra opportuno mettere a confronto la nota azzurra dedicata a Lucini con altre due, dedicate invece a Rovani, la 3861, già precedentemente citata, e la 4934:

Rov. – diceva a tale: tu non arrivi nemmeno ad essere una carogna: sei una carognetta, una carognettina. – Si discorreva di Leopardi. Altri lo magnificava oltre il suo giusto valore. *Rov.* che aveva talvolta lo spi-rito della contraddizione si mise ad inveire contro Leopardi finendo col dire «se Leopardi fosse nato a Sparta, sarebbe stato buttato nel.. navili». E della poesia di Leopardi diceva «è bella ma ci [si] sente il gobbo».⁴²

Dal confronto spiccano il particolare fisico (dello stesso Lucini e di Leopardi), legato alla deformità con il riferimento alla gobba che da de-terministico diventa grottesco («dalla Natura condannato al gobbo ed alla rachitide»; «è bella ma ci [si] sente il gobbo»),⁴³ alcuni tratti com-

41 Dossi 1964 (2010), pp. 986-987.

42 Ivi, p. 721.

43 Sul *deficit* fisico di Lucini e sul richiamo in questa chiave rovaniana alla figura lettera-riamente simboleggiata da Leopardi si trova un simpatico riscontro anche nelle memorie del figlio di Dossi, Franco Alvisi (Pisani Dossi 1960, pp. 33-34) che ricorda le raccoman-dazioni con le quali i genitori preannunciarono a lui e alle sorelle Bianca ed Elena l'arrivo al Dosso Pisani di Lucini e della moglie, Giuditta Cattaneo: «L'arrivo [...] fu segnalato a noi ragazzi con molti giorni di anticipo da papà e mamma. Ciò a scanso di sgradite nostre

portamentali che lascerebbero trasparire una rassomiglianza tra l'autore delle *Revolverate* e quello dei *Cento anni* («subitaneo, iroso, e, benché giusto, violento»; «si mise ad inveire contro Leopardi»; «era seccato da un compagno che si ostinava a leggere ad alta voce un insulso giornale [...] e Lucini gli ruppe infatti il tondo sul capo»; «Rovani non soffriva che si leggesser giornali, o si giuocasse alle carte in sua presenza – e mandava a monte le carte»), e i comuni luoghi di ritrovo, topici, per l'appunto, del *modus vivendi* scapigliato («in un caffè di Pavia»; «l'osteria – la casa di chi non ne ha»).⁴⁴ Dossi insomma vede anche Lucini nella luce delle atmosfere scapigliate e perciò non può non istituire a distanza un confronto – non possiamo sapere quanto consapevolmente o meno – tra il nume tutelare della sua giovinezza e l'interlocutore della propria vecchiaia legittimandone così il ruolo di ultimo, e per molti aspetti anche decisivo, sodalizio amicale della sua vita.

Nel decennio conclusivo dell'esistenza Dossi si dedica all'archeologia e mostra uno spiccato interesse per lo spiritismo (lettore di Camille Flammarion e di Léon Denis, si dichiara molto attratto da fenomeni quali la telepatia, i sogni premonitori e la reincarnazione). Ma è soprattutto al culto dei morti in senso più strettamente letterario, alle memorie di ciò che ha vissuto nell'amicizia elettiva che si consacra nella sua ultima fase il Dossi scrittore. Risulta conseguente che nelle *Note azzurre* non possa esserci spazio per Lucini, considerato per l'appunto di un'altra epoca. Dossi proviene da un altro mondo (postrisorgimentale, scapigliato e crispino), Dossi è quell'altro mondo, per questa ragione nelle *Note azzurre* non si parla, se non di sfuggita, di Lucini, le *Note az-*

possibili reazioni o commenti che avrebbero potuto manifestarsi clamorosamente all'ingresso dei nostri ospiti al Dosso, se non fossimo stati preparati sul loro singolare aspetto fisico. [...] I nostri previdenti e prudenti genitori quindi ci avevano preavvertito che sarebbero giunti al Dosso un signore di grande cultura, un poeta, ma cagionevole in salute per una gamba malata e disgraziatamente gobbo come Leopardi, accompagnato da una santa donna che gli faceva da mamma ma sfortunatamente sordissima».

44 Su quanto l'irriverente impulsività e, più in senso lato, il ribellismo di Rovani abbiano inciso, oltre che sulla scrittura delle *Note azzurre*, su quella della *Romaniana*, riteniamo opportuno riportare quanto affermato da Gallarini 2014, p. 271: «A giudicare dallo schema di lavoro (non sempre affidabile perché ridondante e confusionario) e dai capitoli rimasti o solo in minima parte abbozzati, Dossi ripercorre la vita del romanziere milanese privilegiando le chiavi di lettura, coerenti con l'immagine coltivata a lungo dallo stesso Rovani, dell'anticonformismo e di una sana goliardia, senza indulgere in una rigida scansione lineare degli eventi».

zurre sono la scrittura intima di Dossi e nel suo intimo Dossi ha necessità di rievocare quei rapporti elettivi e amicali che ormai non ci sono più, non quelli del tempo presente, ma quelli del tempo trascorso. Dossi sente di non poter più spingersi oltre, semmai è un altro l'oltre che lo attrae, quello del passato e quello dei morti: l'archeologia e lo spiritismo sono da spiegarsi anche in una simile direzione. Non si deve tuttavia pensare a un Dossi rivolto soltanto al passato perché in realtà l'ultimo decennio si dimostra a tutti gli effetti di un proficuo e impressionante bifrontismo.⁴⁵ È vero infatti che Dossi ama celebrare le memorie, ma è vero altrettanto che la sua attività si dimostra ancora pienamente stimolata perché proiettata intelligentemente in avanti. Come nella prima stagione milanese pubblica *Ona famiglia de cilapponi* e la *Fricassee critica* in edizioni a tiratura limitata e fuori commercio,⁴⁶ ma nel contempo prepara il terreno per l'edizione complessiva delle opere con un editore di respiro nazionale come Treves, affidandole a Lucini, ma con la presenza simbolica e per nulla marginale di Primo Levi, testimone vivente delle amicizie di un tempo e autore di un pregevole *Preludio* dove spicca non a caso un ricordo significativo del periodo di maggiore impegno giornalistico:

Alla *Riforma*, che andava ripubblicando questa e quella delle opere Dossiane, eravamo ancora un cenacolo, più vasto di quello della *Palestra*, aperto liberalmente ad ogni bella e buona idea, ma dove la politica faceva guerra alla letteratura, perché ancora non era surto il giorno della fortuna per Francesco Crispi statista, e se politicamente eravamo considerati ancora più rivoluzionari che riformisti (Cesare Correnti diceva allora che, Dio guardi!, *Crispi voleva toccare la Car-*

45 In una delle *Note azzurre* più tarde, Dossi 1964 (2010), nota 5736 p. 989, tra le ultime dedicate al progettato e mai portato a termine *Libro delle Bizzarrie*, lo scrittore, accattivato dalle suggestioni spiritistiche, si esprimeva così sul ruolo che nella storia dell'umanità i morti rivestono per i vivi: «C'è un proverbio che dice *i morti hanno sempre torto*. Riflettendovi bene si trova che la cosa sta precisamente così... al rovescio. [...] Col nome di archeologia, giurisprudenza, teologia l'opposizione de' morti prende credito e vince. I morti hanno una grande, troppa importanza nella esistenza de' vivi».

46 Tanto nei *Cilapponi*, quanto nella *Fricassee*, c'è l'intento esplicitamente voluto di omaggiare la memoria dell'amico Perelli: nei *Cilapponi* perché co-autore della commedia in dialetto milanese scritta nel 1873 per il Teatro Milanese diretto da Cletto Arrighi, ma mai andata in scena; nella *Fricassee* con l'inserimento in appendice del saggio sulla *Giovinchezza di Giulio Cesare*, l'opera di Rovani alla quale, sempre nel 1873, Perelli aveva dedicato uno studio critico.

ta!) questo non era certo un veicolo per la divulgazione dei nostri volumi.⁴⁷

Il sodalizio con Lucini con ogni probabilità si può comprendere meglio se inserito all'interno della necessità tutta dossiana di proseguire e rivitalizzare il proprio culto, rievocandolo di continuo e aggiornandolo con dettagli sempre nuovi. Le *Note azzurre* dell'ultimo decennio lo dimostrano ampiamente, quelle più tarde, in particolare, e quasi conclusive, con pagine stupende nelle quali Dossi fornisce ritagli davvero suggestivi di eventi, luoghi e protagonisti (la nota 5698, dell'*Incompleto*; la passeggiata triste per Milano della nota 5700; la morte di Cletto Arrighi della nota 5775).⁴⁸ Così si possono spiegare gli stimoli che certamente Dossi trovò nell'allestire il patrimonio ereditato della villa di Corbetta e nel progettare e seguire i lavori del Dosso Pisani, appagando la sua inclinazione a un sapere sinestetico e multidisciplinare (anche questo in piena sintonia con le istanze scapigliate di un tempo). Lucini in tutto questo fu altamente funzionale, un tramite indispensabile tra passato e futuro, tra un'epoca e un'altra, nell'ultima fase dossiana, che risulta così essere alquanto rivelatrice di alcune delle costanti messe in rilievo per l'intera periodizzazione.

Bibliografia

Arrighi 1862 = Cletto Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio (un dramma in famiglia)*, Milano, Sanvito, 1862.

Berisso 2012 = Marco Berisso, *Rileggendo la "Fricassee critica"*, in *Carlo Alberto Pisani Dossi scrittore e uomo di Stato*, Atti delle Giornate di Studio nel centenario della morte (1910-2010), Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Italianistica, 15-16 novembre 2010, a cura di Claudio Giovanardi e Francesco Lioce, Napoli, Loffredo, 2012, pp. 189-208.

Buffaria 2006 = Pérette-Cécile Buffaria, *Carlo Dossi et ses Note azzurre. Raison pratique et innovation littéraire*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

⁴⁷ Levi 1910, p. XXII.

⁴⁸ Su Arrighi è importante ricordare anche Dossi 1964 (2010), p. 916. Nella nota 5525, datata 11 giugno 1899, a proposito della sua esperienza giornalistica si legge: «Cletto Arrighi pubblicò i suoi primi articoli nel giornale «La Solitudine» del Redaelli (1845-46); scrisse poi nell'*Eco della Borsa* del Battaglia (prima del 48) e dopo il 48 nel *Fuggilozio*: poi fondò l'*Uomo di Pietra*. Scrisse nel [*lacuna*] di Rattazzi, diretto dal Biffi e nell'*Unione* di Civelli in cui tutto era inventato, a cominciare dai telegrammi».

- Carnazzi 1992 = Giulio Carnazzi, *Da Rovani ai "perduti". Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1992.
- Colicchi 1968 = Roberto Sacchetti, *Entusiasmi*, a cura di Calogero Colicchi, Bologna, Cappelli, 1968.
- Colombo 1940 = Emilio Praga, *Le memorie del presbiterio*, con un saggio introduttivo di Ezio Colombo, Milano, Garzanti, 1940.
- Contini 1953 = *Racconti della Scapigliatura piemontese*, a cura di Gianfranco Contini, Varese, Bompiani, 1953.
- Dossi 1926 = Carlo Dossi, *Lettera inaugurale del giornale «Guerin Meschino»*, in Id., *Opere*, a cura di Gian Pietro Lucini, vol. IV, Milano, Treves, 1926, pp. 230-231.
- Dossi-Lucini 1933 = *Carteggio inedito tra Carlo Dossi e Gian Pietro Lucini (1902-1907)*, con note illustrative di Terenzio Grandi, «Il Convegno», a. XIV, n. 1-2, 1933, pp. 1-29.
- Dossi 1946 = Carlo Dossi, *Rovaniana*, introduzione, trascrizione ed indice per cura di Giorgio Nicodemi, 2 voll., Milano, Edizioni della Libreria Vinciana, 1946.
- Dossi 1964 (2010) = Carlo Dossi, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, con un saggio di Niccolò Reverdini, Milano, Adelphi, 2010.
- Duggan 2000 = Christopher Duggan, *Creare la nazione. Vita di Francesco Crispi*, traduzione dall'inglese di Giovanni Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Faldella 1879 = Giovanni Faldella, *Rovine e altri racconti*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1879.
- Faldella 1882 (1957) = Giovanni Faldella, *La morte di un giornalista*, in Id., *Roma borghese. Assaggiature*, a cura di Gaetano Mariani, Bologna, Cappelli, 1957, pp. 81-107.
- Farinelli 1984 = *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*, a cura di Giuseppe Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984.
- Fonzi 1965 = Fausto Fonzi, *Crispi e lo "Stato di Milano"*, Milano, Giuffrè, 1965.
- Gallarini 2014 = Luca Gallarini, *Dai "Ritratti umani" al mito. La "Rovaniana" di Carlo Dossi*, in Carlo Dossi. *Lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, a cura di Francesco Spera e Angelo Stella, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014, pp. 247-300.
- Ghidetti 1971 = Gian Pietro Lucini, *Prose e canzoni amare*, testi editi ed inediti a cura e con introduzione di Isabella Ghidetti, prefazione di Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi, 1971.
- Gigli 1957 = *La Scapigliatura. «Un mondo perduto»*, a cura di Lorenzo Gigli, Torino, Edizioni del Dopolavoro, 1957.
- Gorini 1881 = Paolo Gorini, *Autobiografia*, Roma, Stabilimento Tipografico Italiano, 1881.

- Isella 1958 = Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.
- Levi 1910 = Primo Levi, *Preludio*, in Carlo Dossi, *Opere*, a cura di Gian Pietro Lucini, vol. I, Milano, Treves, 1910, pp. V-XXIV.
- Lioce 2008 = Francesco Lioce, "Colonia eritrea": *origini e storia di un toponimo*, «Rivista Italiana di Onomastica», XIV (2008), 2, pp. 361-376.
- Lioce 2014 = Francesco Lioce, *Dalla Colonia felice alla "Colonia eritrea". Cultura e ideologia in Carlo Dossi*, Napoli-Catania, Loffredo, 2014.
- Lioce 2015 = Francesco Lioce, *Alberto Carlo Pisani Dossi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2015, pp. 245-249.
- Lioce 2017 = Francesco Lioce, *Roberto Sacchetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2017, pp. 460-461.
- Lucini 1911 = Gian Pietro Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*, Varese, Nicola e C., 1911.
- Lucini 1926 = Gian Pietro Lucini, *Notizia bibliografica*, in Carlo Dossi, *Opere*, a cura di Gian Pietro Lucini, vol. IV, Milano, Treves, 1926, pp. 256-258.
- Mariani 1967 = Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967.
- Monsagrati 2012 = Giuseppe Monsagrati, *Pisani Dossi ad Atene tra diplomazia e archeologia*, in *Carlo Alberto Pisani Dossi scrittore e uomo di Stato*, Atti delle Giornate di Studio nel centenario della morte (1910-2010), Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Italianistica, 15-16 novembre 2010, a cura di Claudio Giovanardi e Francesco Lioce, Napoli, Loffredo, 2012, pp. 55-83.
- Nicoletti 1956 = Gianni Nicoletti, *La Scapigliatura*, in Id., *L'uomo, la vita e Dio. La letteratura della ricerca (1850-1950)*, Roma, Casini, 1956, pp. 276-278.
- Pedullà 1968 = Walter Pedullà, *Nelle Note azzurre di Carlo Dossi idee "giovani" di cento anni*, in Id., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, pp. 460-464.
- Perozzo 2009 = Valentina Perozzo, *Intellettuali smobilitati e mercato nascente. Gli scapigliati (1860-1875)*, «Rassegna Storica del Risorgimento», a. XCVI, fasc. III, luglio-settembre 2009, pp. 427-444.
- Pisani Dossi 1960 = Franco Pisani Dossi, *Liberi tra boschi e prati*, Milano, Labor, 1960.
- Rosa 1997 = Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Rosa 2016 = Giovanna Rosa, *Milano «capitale morale d'Italia». Gli «entusiasmi» del '48 e la sfida dell'Esposizione 1881*, in *Milano capitale culturale (1796-1898)*, a cura di Francesco Spera e Angelo Stella, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2016, pp. 41-70.
- Sacchetti 1880 = Roberto Sacchetti, *La Mecca d'Italia*, in *Torino 1880*, Torino, Roux e Favale, 1880, pp. 187-203.

- Sacchetti 1922 = Rosetta Sacchetti, *La vita e le opere di Roberto Sacchetti*, Milano, Treves, 1922.
- Sacchetti 1955 = Renzo Sacchetti, *L'anima e il volto della Scapigliatura lombarda*, «La Martinella di Milano», vol. IX, fasc. IX, 1955, pp. 546-547.
- Santero 2012 = Daniele Santero, *Pagine genialmente mal scritte. Lucini lettore di Carlo Dossi*, in Id., *Muse minori. Ironia e invenzione nel Novecento italiano*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2012, pp. 11-33.
- Serra 1987 = *Alberto Pisani Dossi diplomatico con documenti inediti di P. D.*, Milano, Angeli, 1987.
- Squarciapino 1950 = Giuseppe Squarciapino, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, presentazione di Pietro Paolo Trompeo, Torino, Einaudi, 1950.
- Tessari 1975 = *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, a cura di Roberto Tessari, Torino, Paravia, 1975.

«HERE I AM, AS WELL AS EVER». LE LETTERE DI GIACOMO BONI A CARLO DOSSI (1889-1907)*

Myriam Pilutti Namer

Università Ca' Foscari Venezia

“Here I am, as well as ever”.

The letters of Giacomo Boni to Carlo Dossi (1889-1907)

Abstract

The article presents and describes the collection of more than a hundred unpublished letters by the archaeologist Giacomo Boni (1859-1925) to Carlo Dossi (1849-1910) which are kept in the Pisani Dossi Archive in Cardina (Como), still preserved by the heirs of the eccentric diplomat and writer. The letters range from 1889 to 1907 and deal with

travel, archaeology, photography and the many interests the two friends shared. Because of the importance of the two figures involved, the discovery and presentation to the public of these letters lead to future studies of the archaeological activity of Carlo Dossi and the role he played in the interest of Giacomo Boni for the Classical Studies.

1. Introduzione

«E tu, amico mio, sei stato dei pochissimi che mi hai conosciuto, che mi hai creduto, in altri tempi, ormai lontani, ed ai quali pur oggi ripenso con desiderio». ¹ Parole di affetto e comunione profonda, la cifra esatta

* Ringrazio Giosetta Pisani Dossi Reverdini e la famiglia Reverdini per la cortese messa a disposizione dei materiali che si presentano, descrivono e offrono in trascrizione parziale in queste pagine. Le lettere di Giacomo Boni a Carlo Dossi si conservano a Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (d'ora in avanti APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni (d'ora in avanti LGB), I-II. Il curatore dell'archivio è Niccolò Reverdini, che ringrazio. La citazione contenuta nel titolo («Sono qui, come sempre») è tratta da LGB, II, 2; si tratta dell'unica lettera in lingua inglese.

¹ Senza data, anche se dovrebbe trattarsi del 1905 o dell'anno immediatamente seguente, perché vi si cita la commedia del Dossi in dialetto *Ona famiglia de cilapponi* (LGB, II, 57).

KEYWORDS: History of Archaeology /
Classical Archaeology in the Kingdom of Italy / Giacomo Boni /
Carlo Dossi / Archivio Pisani Dossi

di una amicizia poco nota ma di sicuro impatto nella storia del Regno d'Italia.

Chi scrive è Giacomo Boni, uno tra i più celebri archeologi del Novecento. Veneziano di nascita, Boni è colui che ha scoperto il *lapis niger* nel 1899 e la celebre iscrizione bustrofedica, il più antico testo iscritto in lingua latina, segno della civiltà matura di Roma arcaica come realtà storica esistita e dotata di istituzioni riconoscibili. Consapevolezza, questa, che solo grazie a Boni risultò palese nel contesto accademico di fine Ottocento dove la leggenda romulea pareva soprattutto un racconto della tradizione avulso dalla realtà. Ma Boni non fu soltanto l'archeologo tanto celebre da meritare il prestigioso riconoscimento di una laurea *honoris causa* a Oxford (1907) e a Cambridge (1913); iniziò infatti la propria carriera come architetto, e a lui si devono l'importante esplorazione del masso di fondazione del campanile di San Marco a Venezia (1885), oltre a numerose ricognizioni sull'architettura medievale nel Meridione d'Italia negli anni Novanta. Fu anche l'architetto edificatore di Villa Blanc a Roma (1896) per conto del ministro e senatore Alberto Blanc, oggi sede della LUISS. Si deve infine ancora a lui l'importante indagine in area marciata al seguito del crollo del campanile (1902).

Eclettico, versatile, onnivoro, carattere riservato e imperioso; penna facile, asciutta, capace di fustigare ma anche di divertire con motti salaci e pungente sarcasmo. Gli anni giovanili di Boni furono senza dubbio i più interessanti e innovatori: la predisposizione alla scrittura fa di lui un giovane collaboratore di giornali (nel 1879-80, a vent'anni, inizia a scrivere per *L'Adriatico*, giornale locale veneziano fondato da Sebastiano Tecchio); a partire dal 1886 collabora con *La Riforma* con articoli di denuncia della condizione di degrado di Venezia e della piaga della dispersione del suo patrimonio artistico per opera di affaristi senza scrupoli. Lo introduce il pittore Vittore Grubicy, che a sua volta Boni aveva conosciuto grazie all'architetto Luca Beltrami, ma sarà Primo Levi (*l'Italico*) a sostenerlo sempre, nella buona e nella cattiva sorte, davvero finché la morte (di Levi, nel 1917) non giunse a separarli.²

2 La bibliografia sulla vita e il lavoro di Giacomo Boni è ormai piuttosto vasta. Si avvia con le due monografie date alle stampe in seguito alla sua morte (Beltrami 1926; Tea 1932) e di recente si è notevolmente accresciuta: si rimanda a Pilutti Namer 2019, dove si dà ampio riferimento della letteratura precedente. Si veda inoltre Giuri 2017. Sull'edizione integrale di disegni e documenti conservati a Roma, con particolare riferimenti agli scavi del Foro, si vedano i diversi saggi di Patrizia Fortini, soprattutto Fortini 2014.

I contatti solidi con John Ruskin, la simpatia che per lui ebbe William Morris, l'interesse e il sostegno di Philip Webb, le numerose amicizie nei circoli ruskiniani in Italia, dovettero evidentemente interessare gli Scapigliati milanesi, e colpire Carlo Dossi, che Boni conobbe come Alberto Pisani.³

2. Le lettere: una descrizione

Le lettere di Giacomo Boni a Dossi che si conservano presso l'archivio degli eredi si susseguono tra il 1889 e il 1907:⁴ si tratta di materiali che, tratti dal vasto epistolario dello scrittore, vengono per primi presentati per la pubblicazione.⁵ E sono davvero affinità elettive, l'essersi scelti al di fuori del tempo della storia, a legare Boni e il suo «carissimo Alberto». Fatto inconsueto per Boni, carattere volubile abituato a dover navigare a

3 Le feconde amicizie di Boni in ambito ruskiniano, di cui Tea dà conto nella sua biografia (Tea 1932), per il resto costituiscono argomento di studio poco frequentato nell'ottica della storia della cultura. Sul rapporto con John Ruskin si veda Pilutti Namer 2013; Pilutti Namer 2016b, con bibliografia precedente. Profonda avversione per l'influenza che su Boni ebbe la frequentazione di esponenti di questo milieu, attestata da varie fonti tutte attendibili, dimostrò Luca Beltrami sin dalla sua biografia (Beltrami 1926). L'architetto milanese attribuiva un influsso fatale su Boni da parte dell'ambiente milanese e della Scapigliatura lombarda: è anche questo un argomento poco studiato. Su scorta di Beltrami dà la sua interpretazione di Boni anche Amedeo Bellini (Bellini 2013). L'unicità del profilo umano e professionale di Boni rende a mio avviso sterile questa discussione; l'archeologo fu inoltre capace di mantenere numerose amicizie nel tempo con affetto e intensità, qual è il caso del legame con Philip Webb (Simioli 2007, Aplin 2015) e, come si evince da queste pagine, con Dossi. Purtroppo risulta allo stato attuale irrimediabile il carteggio con Primo Levi "l'Italico"; le lettere a Vittore Grubicy, inedite, sono in corso di studio da parte di chi scrive; le lettere a Luca Beltrami, fatto salvo quanto pubblicato dallo stesso architetto (Beltrami 1926), sono anch'esse inedite.

4 Tra le missive si conservano anche quattro minute di Dossi, di lettura per me assai ostica quando non del tutto indecifrabili: una indirizzata al Cav. Fe' d'Ostiani rivolta ad intercedere per Boni su di una cassetta di campioni litici che aveva spedito durante un soggiorno in Grecia e non aveva ancora ricevuto (Roma, 1 agosto 1894; LGB, I, 17); tre del 1902, verosimilmente collegate alle vicende del crollo del campanile di San Marco a Venezia e alla successiva esplorazione archeologica del masso di fondazione (LGB, I, 50-52); una del 1907 che potrebbe essere la risposta all'invito che l'archeologo rivolse all'amico a una conferenza che tenne a Milano su "Recenti scavi e scoperte nel Foro di Traiano" il 27 aprile, di cui si conserva anche il resoconto che ne diede il *Corriere della Sera* il giorno successivo, con tutta probabilità un ritaglio di Dossi (LGB, I, 57).

5 Assieme alle lettere di Cesare Lombroso, che sono state riversate per la consultazione digitale e sono disponibili sul sito: <http://lombrosoproject.unito.it/>

vista nelle relazioni per mantenere il posto di lavoro, data la sua provenienza da una famiglia povera e l'essere rimasto orfano di padre da bambino. Fatto non abituale, forse, anche per Dossi, che volle suggellare il legame con l'amico letteralmente in eterno, mediante un'iscrizione incisa nella pietra, inserendo il nome di Boni tra quelli che al Dosso figurano nel Portico degli Amici.⁶

Eppure, anche quando l'incontro con Donna Carlotta e i figli di Alberto Pisani al Dosso rivela a Boni la capacità che l'amico aveva avuto di realizzare una vita bella e piena nella famiglia, a differenza di quanto era accaduto a lui, il tono dell'archeologo è di ammirazione per la moglie del Dossi, persino con accenti di tenerezza che a lui parrebbero del tutto estranei; è di rimprovero per l'amico che considera geniale, sì, ma anche un incontentabile cronico per le sue «lamentele leopardiane»; è di malinconia pensosa per avere avuto nella sua vita più successi che affetti.⁷

Al contempo, si può supporre che Pisani fosse fiero di quei riconoscimenti al punto da sentirli suoi, tanto da appassionarsi anch'egli all'archeologia così come ai primi tempi della loro frequentazione si era interessato di fotografia.⁸ Le vicende della casa museo di Corbetta e degli scavi condotti a livello locale dal Dossi presentano un certo interesse e meriterebbero di vedere loro restituito un corretto inquadramento nella storia dell'archeologia italiana, come già indicato da Gemma Sena Chiesa;⁹ ci si limita in questa sede ad anticipare, al fine di sottolineare gli ampi interessi di Dossi in materia di antichità,¹⁰ come il Dossi tentasse di chiamare Boni ad Atene, durante il periodo in cui fu ambasciatore in quella città,

6 L'iscrizione recita: GIACOMO BONI/ 1888-/ ARCHEOLOGO DIVINATORE/ NON SI CONTENTÒ/ DELLA SUPERFICIE DELLE ANTICHE STORIE/ MA LEGGENDOLE COLLA MENTE E LA ZAPPA/ GIUNSE ALLE LORO ULTIME STRATIFICAZIONI/ E LIBERÒ LA ROMA ITALICA/ DALLE ADULTERAZIONI STRANIERE (Reverdin 2002, p. 31).

7 Si veda, più oltre, Appendice, 2, per la selezione delle lettere su questi argomenti.

8 Le lettere che trattano o accennano a questioni relative ad apparecchi e tecniche fotografiche sono numerose: LGB, II, 2-5; 8-9; 13 (1889); 25, 31 (1890); 49, 52 (1891); 14 (1894); Lettere di G.B., I, 44 (1897).

9 Sena Chiesa 2004.

10 In particolare sulla ceramica romana e i bolli, come già indicato da Sena Chiesa 2004. Vi sono diverse lettere che contengono riferimenti alla passione principale del Dossi: LGB, I, 20 (29.XI.94); 43 (28.X.96); 46 (1900?); 51 (17.9.1902).

a lavorare nientemeno che al robustamento del Partenone;¹¹ che l'amico lo invitò a raggiungerlo a scavare in Lombardia per sostenere il suo personale progetto;¹² che un rapporto potrebbe esserci, e andrebbe indagato su fonti archivistiche e iconografiche, tra l'allestimento della casa-museo di Corbetta e il progetto di Boni per l'Antiquarium Forense realizzato nel 1900.¹³

Boni è ispiratore, mediante il suo lavoro, di un modello di archeologia da campo assai avanzato, ed è in questa luce che, a partire dall'analisi di Gemma Sena Chiesa, sarebbe opportuno ripensare l'attività di archeologo del Pisani. Non come un episodio, un *divertissement*, ma il centro di un progetto culturale. Boni e Dossi: legati, pertanto, ancora una volta, con ruoli rovesciati. Ai tempi del segretariato di Crispi, Dossi sostenne Boni e ne agevolò in tutti i modi l'operato; ai tempi del successo di Boni, Pisani si fece ispirare dal lavoro che andava compiendo l'amico riscuotendo consensi e interesse.

Belle nello stile, piacevoli e sorprendenti nei contenuti, nelle oltre cento lettere che Boni scrisse al Dossi si riscontra una inusuale partecipazione dell'archeologo veneziano, uno sforzo di farsi scrittore dilungandosi in descrizioni e racconti anzitutto dei luoghi che visita. Se di diverse questioni scrive che all'amico riferirà a voce perché si trattava, forse, di informazioni riservate, probabilmente argomenti di contenuto politico o vicende personali, apprezzabili sono le descrizioni di luoghi, anche sarcastiche, come l'angoscia che lo prende in Puglia¹⁴ o l'ammirazione per la Sicilia,¹⁵ anche se alla lunga «i templi greci finiscono col rassomigliarsi un po' troppo»¹⁶.

Ben diversi la sensibilità, l'interesse e la vastissima conoscenza del Dossi per la cultura classica, che permise anche a Boni di farsi conoscere presso le aristocrazie di tutto il mondo grazie al progetto "Flora Palatina", che aveva alla base l'idea di ripopolare il Palatino e i fori della Roma repub-

11 Boni si era già recato in Grecia nel 1894, dove raccolse la cassetta di marmi già citata *supra* (LGB, II, 17), poi di nuovo, ad Atene e a Olimpia, nel 1895 (LGB, I, 10, dove accenna a particolarità costruttive del Partenone di cui voleva dire a voce all'amico; si vedano anche, ivi, 26-27; 32-33; 42). Alle due visite accenna Tea (Tea 1932, I, 468-469, con riferimento alla vicenda della cassetta di marmi; ivi, p. 473).

12 Si veda oltre, Appendice, 2, lettera 6.

13 Su quest'ultimo si vedano Iacopi 1974; González Longo 2006.

14 Si veda oltre, Appendice, 1, lettera 8.

15 Ivi, lettera 7.

16 Ivi. La citazione è tratta dalla lettera 11.

blicana ed imperiale con specie botaniche antiche, individuate mediante lo studio delle fonti, progetto il cui merito di invenzione Boni riconosce interamente all'amico.¹⁷

Purtroppo Dossi morì nel 1910,¹⁸ Primo Levi l'Italico qualche anno dopo. Rimasto solo e all'apice del successo, blandito da profittatori e venerato dal popolo, Boni visse la malattia che seguì all'ictus (1916) con l'indole del moralizzatore recluso. Deluso dall'Italia, in particolare dall'inefficienza delle istituzioni pubbliche, appoggiò il Fascismo sin dal 1922, al cui movimento fornì il disegno del fascio littorio e dal quale fu ricompensato con la nomina a senatore del 1923. Morì nel 1925, trovandosi inconsapevolmente al centro di una complessa vicenda per la memoria contesa che venne ancor più complicata dalla sua erede scientifica Eva Tea, nominata per testamento già nel 1920.¹⁹

3. Le lettere di Boni a Dossi nella biografia di Eva Tea (1932)

Eva Tea scrisse la biografia su Boni in due volumi tra il 1925 e il 1932, l'anno di stampa, dove mostra di aver visto almeno parte delle lettere di Boni al Dossi che si presentano in queste pagine. Giovane bibliotecaria e professoressa di Storia dell'Arte medievale e moderna all'Accademia di Brera, incaricata per l'insegnamento di Critica d'Arte anche all'Università Cattolica di Milano, fervente cristiana a seguito della conversione avvenuta nel 1917,²⁰ Tea ricevette con tutta probabilità da donna Carlotta Borsani le lettere, che in parte trascrisse e infine restituì. I materiali di cui Eva Tea si servì per la biografia su Boni, tra i quali vi sono anche lacerti delle trascrizioni delle lettere che l'archeologo inviò e parte degli originali

17 Sul tema della Flora Palatina si veda LGB, I, 37-39 (1896), e in particolare la frase «Tu mi hai dato l'ispirazione della Flora dei monumenti» (38, 20.4.96); l'osservazione è anche in Tea (Tea 1932, I, pp. 529-530). Sul tema si rimanda Cerutti Fusco 2008, con bibliografia precedente.

18 Sull'effetto che la morte dell'amico ebbe su Boni vi è un passo di Eva Tea: «Pisani Dossi si spense dopo lunghissima agonia. Pareva ormai insensibile, già assorto nel mortale silenzio. La sua donna soltanto riusciva a comunicare ancora con lui, per un miracolo d'amore. Boni passò da Milano; intese che l'infermo non aveva più conoscenza; non osò chiedere di vederlo. Ne ebbe grande rimpianto, quando seppe che sentiva e capiva e soffriva» (Tea 1932, II, p. 285).

19 Sugli ultimi anni di Boni si rimanda Salvatori 2012. Sui rapporti tra Giacomo Boni ed Eva Tea si veda Pilutti Namer 2016a.

20 Su Eva Tea si rimanda a Pilutti Namer 2018 con bibliografia precedente.

delle missive che ricevette, si conservano tuttora presso il problematico Archivio Boni-Tea che si trova presso l'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere di Milano.²¹

Nella biografia su Boni Tea si serve delle lettere come quadro di riferimento cronologico per gli anni che vanno approssimativamente dal 1888, data del trasferimento di Boni a Roma,²² fino al 1905, anno in cui si colloca la visita dell'archeologo veneziano all'amico a Milano, Corbetta e al Dosso.²³ Le notizie che Tea ne trae arricchiscono i due volumi della biografia e in alcune parti ne costituiscono addirittura l'ossatura ospitando trascrizioni di lettere intere. È interessante notare come alla studiosa interessino poco le minuziose indicazioni sugli apparecchi fotografici e le tecniche di fotografia aerea,²⁴ le sporadiche ma utili notizie sugli scavi al Foro e in generale sulla Roma antica,²⁵ i cenni a figure note di intellettuali,²⁶ mentre si sofferma sulle belle descrizioni dei luoghi in

21 Il lascito di Eva Tea all'Istituto Lombardo, Accademia Scienze e Lettere di Milano nel 1965 comprende la più parte dei materiali che utilizzò per la biografia su Boni. È stato riscoperto da Federico Guidobaldi negli anni '70 e un regesto è in corso di edizione da parte dello stesso Guidobaldi e di Andrea Paribeni (Guidobaldi 2016, con bibliografia precedente). Per la complessità della condizione dell'archivio, di fatto non ordinato, si è preferito evitare di tentare un'indagine di confronto tra i materiali ora a Milano, la biografia a stampa di Eva Tea e le lettere originali conservate presso l'Archivio Pisani a Cardina. Si sono pertanto considerate esclusivamente le citazioni selezionate dalla studiosa lombarda per la stampa, al fine di valorizzare gli originali.

22 Tea 1932, I, pp. 226-229, dove Tea offre anche un sintetico profilo della carriera di scrittore e diplomatico di Dossi.

23 Ivi, pp. 498-500.

24 Si vedano i riferimenti alle lettere alla precedente nota 8.

25 Non si dà mai il caso di trattazioni estese, ciononostante gli argomenti che Boni affronta sono: l'indagine al Pantheon (LGB, II, 35; 25.1.91); la colonna Antonina (LGB, I, 14; 27.6.94); la Villa Adriana (LGB, I, 37; 12.96); diverse esplorazioni al Foro (LGB, I, 46; 1900?; 53; 16.VII.1904); il rinvenimento dei frammenti della Forma Urbis (LGB, I, 49; 17.02.1901); il difficile rapporto che aveva con Rodolfo Lanciani (LGB, I, 50; 1902); gli scavi al Forum Ulpium (LGB, I, 58; 21.VII.1906). Sul progetto di Boni per gli scavi al Foro si veda Ammerman 2016.

26 Il giornalista poliedrico William James Stillman (1828-1901), tra le altre attività corrispondente a Roma del *Times*: LGB II, 45; 1891; l'archeologo John Henry Middleton (1846-1896), autore di *Ancient Rome* (1885) e di *Remains of Ancient Rome* (1892): LGB II, 55; 30 ottobre 1892; l'intellettuale americano Charles Eliot Norton (1827-1908): LGB, I, 44; Natale 1896; l'etnologo James Frazer (1854-1941), autore di *The Golden Bough* (1^o edizione: 1890): LGB, I, 47; 26.XII.1900.

cui Boni viaggiava in qualità di ispettore, su alcuni episodi curiosi come la visita dell'ambasciatore del Marocco cui Boni fece da guida,²⁷ sull'edificazione di Villa Blanc²⁸ e in particolare mostra di prediligere le note intime sugli affetti familiari di Dossi.

²⁷ Tea 1932, I, pp. 306-307.

²⁸ Ivi, pp. 504-55. Le lettere di Boni che ne accennano sono: LGB, I, 33 (1895?); 41 (luglio 1896).

APPENDICE. Una selezione di lettere

Introduzione e criteri di trascrizione

Si è scelto di presentare in trascrizione, completa o parziale, le lettere che risultano più interessanti dal punto di vista letterario, come già riconosciuto da Eva Tea che ne pubblicò alcuni estratti anche se con alcune imprecisioni di cui si dà conto in nota. Si tratta delle missive che hanno per soggetto i viaggi che Giacomo Boni effettuò attraverso l'Italia (1) o considerazioni sull'amicizia di lunga data che legava l'archeologo allo scrittore e alla sua famiglia (2). Per quanto riguarda l'ordine in cui si presentano le lettere, si è seguito, quando presente, quello progressivo appuntato a matita in numeri arabi nelle due buste che si conservano presso l'Archivio Pisani Dossi a Cardina (Como). È possibile che tale numerazione, che si intuisce rispondere a esigenze di ordinamento cronologico, sia stata suggerita, o apposta, da Eva Tea²⁹. Per quel che concerne la trascrizione, ci si è mantenuti fedeli all'originale limitandosi a riportare entro parentesi quadra [*ill.*] l'indicazione delle parole illeggibili.

1. I viaggi

1. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, I, senza numerazione

Università Cambridge
King's College

Ho passato 6 giorni a Londra. I miei amici organizzarono un vero servizio per accompagnarmi, per cui non ho perduto un solo minuto. Ho potuto vedere il meglio e il buono. / Girovagai 3 giorni per la campagna alle sorgenti del Tamigi. / Ieri fui a Oxford. Oggi, domani restai a Cambridge. Stupendi gli antichi chiostri e cappella di questa città che sembrano fatti apposta per studiare. Cielo bellissimo come a Roma in Febbraio ma un po' latteo. Stamattina, aprendo la finestra, godetti lo spettacolo di Cambridge che si destava... campane argentine, rumore misto di passi umani di ruote, di caldaie a vapore. Un vasto parterre

29 Niccolò Reverdini conferma che la grafia identificabile nelle lettere non è riconoscibile in quella di Carlo Dossi né di Donna Carlotta.

verde vellutato da alberi alti e cupi e toni appuntiti e cinerognoli. Tra due giorni farò ritorno a Londra.

Saluti cordiali a M. Quante volte ho bramato la vostra compagnia!

sempre tuo B.

2. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 3

Pisa 15/maggio 89

[...] Ieri ero a Vico Pisano, stupendo paesaggio, con torri fiorentine imboscate d'arbusti fra i merli, incrostate di stemmi, iscrizioni e ghirlande di terracotta policrome del quattrocento.³⁰ [...]

3. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 19

Firenze, 9.7.90

Caro Alberto,

Da Pontedera ad Empoli, dove la campagna toscana si presenta nel pieno esercizio della sua funzione di cultura modello, l'ambasciatore era tutt'occhi per le piantagioni di gelsi e di ulivi, per i bei festoni delle viti, e per i parallelogrammi di terra piantati a grano-turco, a cavoli o a cipolle.³¹ [...]

4. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 21

Spezia, 27.7.90

Carissimo Alberto,

Ti ho invocato cento e cento volte a Venezia e fra i cipressi della malinconica isoletta di S. Francesco del deserto e accanto alla bu-

³⁰ Già in Tea 1932, I, p. 245.

³¹ Già in Tea 1932, I, p. 306, qui privo di data.

ranella splendida come il sole e fra i ruderi di Torcello... ma tu non venisti.³² [...]

5. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 22

Tagliacozzo, venerdì 22 agosto 90

Carissimo Alberto,

Domattina è l'anniversario della battaglia combattuta in questi paraggi (23 agosto 1268) che condusse alla ruina l'ultimo degli Hohenstaufen; qui però né Konradin, né Charles d'Anjou sono nomi conosciuti e i Tagliacozzani stanno invece in festa per non so qual santo.

Due chiese ha Tagliacozzo, d'architettura medioevale; sono entrambe angioine, di quel tipo che si ripete monotamente negli Abruzzi, nelle Puglie e in Calabria e che, quantunque derivato da tipi svevi, non ha né la purezza né la grandiosità imperiale, che si rivela anche nei più secondari edifici di Federico II. Quant'è diversa la grandezza materiale dalla grandiosità!

Di bello a Tagliacozzo c'è il palazzo dei Colonna, opera del sec. XV con tracce di archi ogivali d'una costruzione più antica. Ha una bellissima loggia a colonne e tettoie di legname sporgente e una cappella decorata d'affreschi del quattrocento, d'ottima scuola, e che ricordano nella potenza del disegno, specialmente dei ritratti (della famiglia Colonna?) i celebri affreschi di Viterbo, coevi a questi.

La loggetta ha un soffitto a travicelli e coprigiunti perfettamente conservato, con decorazioni policrome originali. Le pareti sono coperte di affreschi del 1500 con nicchie e figure di antichi personaggi disegnati con un fare che sente del Botticelli. Sotto alcune delle figure (molto sciupate da chiodi e sfregi d'ogni specie per tre porte fatte aprire da certe monache ignoranti che occupavano il palazzo negli ultimi anni) potei leggere a stento:

OVIDIUS SULMONEN...
MARCUS VARRO
SCIPIO
CAMILLUS
PENTASILEA
ALEXANDER REX MAC...

32 Già in Tea 1932, I, p. 307, qui con data erronea (28.7.1890).

le vesti e le liste colorate attorno alle figure sono gremite d'iscrizioni graffite: eccotene alcune:

+ COLONNA

*Die 30 Juny Jo Scipione... qui
moderata prosut et in. moderata nocet.
Ancor spero quantvunq che sia tardo
:: AMORE ME STREGONE ::*

Scipione de Beatrice

Ancor spero (curiosa ripetizione! – su altra parete).

Nella cappella fu graffiata la data 1495.

Ciao, Alberto; volevo mandarti un saluto prima di partire per Casauria. Saluti agli amici.

Tuo Giacomo.³³

6. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 28

Rimini, venerdì 19.9.90

Caro Alberto,

Se avesse avuto un orecchio, ed io un braccio abbastanza lungo per metterci su la mano, l'avrei trascinata in faccia al sole. Parlo di una nuvola che rimase grigia e sonnacchiosa e appartata mentre, affacciato allo sportello del vagone per il percorso da Gualdo Tadino a Falconara, seguivo lo svolgimento dell'alba. Quattro sgorbi di nebbia, su allo zenit, informi, insipidamente biancastri, la peggiore feccia della repubblica nuvolesca, erano venuti a curiosare e non arrossivano, neanche di vergogna. L'Adriatico dormiva il sonno autunnale; solo le colline del promontorio d'Ancona hanno messo su un po' di vesta tra il perlaceo e l'ametista.

Nel vagone che mi conduceva a Rimini trovai sedute una in faccia all'altra dalla parte del mare una vecchia e una giovane che battezzai per zia e nipote. La zia gialla, cogli occhi socchiusi e crespi, era affaccendata ad aprire e chiudere una valigetta, a sciogliere e riannodare un fagottino; la nipote, colle mani fra le ginocchia, staccava ad uno a uno i fili d'un nastro.

Spuntò il sole e al primo chiarore rosso la zia oppose, con una tirata secca, la tendina; la nipote si alzò per abbassare il cristallo dalla sua parte e risiedette, appoggiando il mento al finestrino e guardando fisso il sole; io le guardavo gli occhi romagnoli, rigati dall'ombra delle

33 Già in Tea 1932, I, pp. 309-311, senza data.

lunghe ciglia, e la vecchia guardava me e così giungeva a vedere traverso il riflesso di due paia d'occhi quel sole che le dava noia. E così si giunse a Rimini. L'Arco di Augusto ha un'arcata talmente grande da permettere all'intera città di scapparsene. Nei medaglioni c'è Giove coi fulmini, Venere colla colomba, Nettuno col tridente, Cerere con un coltello. Il Ponte di Augusto e Tiberio è parimenti grandioso a linee semplici e pure; il letto del fiume era occupato da lavandaie con braccia bianche e occhioni neri; ho dato la caccia a una compagnia di oche per farti una fotografia che spero ben riuscita. C'è a Rimini un tempio e una rocca del 1450, bei monumenti dovuti alla bramosia molto spinta che Sigismondo Malatesta ebbe d'immortalarsi.

20.9

Stamattina andai a Forlimpopoli e di là, mediante vettura, a Bertinoro e Polenta. Polenta per modo di dire, perché i poveri braccianti ne mancano affatto e in un paesello da niente sono sessanta famiglie senza lavoro. Hanno campato stentamente con una lira al giorno che dieci di loro guadagnarono, lavorando in quest'ultimi due mesi nella chiesa del luogo. È questo un raro e prezioso esempio di architettura del secolo IX. Insospettito da certi indizi, chiamai quattro lavoratori e feci scavare nel coro, sotto al quale, in men di due ore, scopersi una cripta a pilastri e colonne. Ordinai che si completasse lo scavo per ripristinare una parte così importante del monumento. I buoni operai, che avevano lavorato con una lena insolita, erano i più giubilanti: anche il vetturale si era infervorato, l'arciprete non capiva più in sé... e perfino la Perpetua, simpatica vecchietta, mi guardava con ammirazione come uno stregone e venne ad offrirmi delle eccellenti "vissole in composto". A mezzogiorno l'arciprete m'invitò a dividere il suo desinare, assieme al sindaco di Bertinoro, ad un ing. del P.C., al capo operaio e al vetturale. Mangiammo buon pesce fritto e arrosto, vino della collina sulla quale, guardando fuori dalla finestra, vedevo i ruderi del castello di Polenta. Il vecchio vetturale, che da fanciullo fu uno degli spettatori nel teatro di Forlimpopoli, quando, alzato il sipario, si presentò il "Passador", ci raccontò com'erano andate le cose. L'arciprete, abbastanza intelligente e liberale, attivo, mi disse che le terre incolte in Romagna appartengono alla mensa vescovile. Il sindaco si scusò di dover parlare di politica, il tema prediletto ai romagnoli; disse che Fortis per riuscire a Forlì dovrà spendere e promettere molto. L'operaio disse che oggi partiva un altro treno di emigranti e stavolta erano piccoli proprietari rovinati. La Romagna vista dalle alture di Polenta è di una dolcezza di linee ondulate, quale non la immaginavo; la popolazione va presa pel cuore, come le donne.

Domattina parto per Ravenna. Se hai qualcosa di urgente sarò il giorno 26 corrente al Palazzo ducale di Venezia.

Tuo affezionatissimo

Monaco Bigio³⁴

7. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 32

Avellino, 9.11.90

Carissimo Alberto,

Un saluto dalle falde di Montevergine. Domattina alle 4 comincerò la salita. Il Santuario, monumento nazionale, è piantato sulle ruine del tempio di Cibele, a 1700 metri di altezza sul mare.

Della Sicilia parleremo al ritorno (fra giorni), è il più bel paese ch'io conosca. Feci viaggio da Palermo a Napoli col principe di Scalea, vecchio compagno d'armi di Garibaldi e passammo la notte a discorrere di monumenti e a filosofare, mentre le onde sbattevano sui finestrini del piroscalo e il vento soffiava impetuoso e gli altri passeggeri soffrivano penosamente.

Il più bel ricordo che porto della Sicilia è quello della visita al monte S. Giuliano: ti mando uno scarabocchio con preghiera di rivederlo e se ti pare che non sia meglio buttarlo, dallo a Primo, pel giornale.

Nell'uno o nell'altro caso ti ho destinato i briccioli che riuscii a raccattare sul posto e sono tuoi anche perché trovandomi lassù molto avrei desiderato che ci fossi tu pure.³⁵ [...]

8. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 33

Ruvo di Puglia, 22.XI.90

Caro Alberto,

Vicoli più storti della costola con cui fu fatta Eva, della stortissima fra le costole; case imbiancate sempiternamente e sempiternamente

³⁴ Già in Tea 1932, I, pp. 315-317, con date erronee (19.X e 20.X).

³⁵ Ivi, pp. 318-319.

sporche; porticine che danno accesso ad antri sotterranei, d'onde esce un po' di fumo e la sbattuta della navella da tessitura, ecco Ruvo di Puglia.

Cioè, sbaglio; Ruvo ha qualcosa di più intimo, di più caratteristico. Infatti, da un vicolo laterale mi giunge all'orecchio un suono di trombeta e vedo spuntare una cornetta d'ottone sgangherata, stretta da una mano che appartiene ad uno spazzino comunale, il quale guida coll'altra mano, pel morso un cavallo zoppo, e il cavallo si trascina dietro una bara sulla quale sta adagiato un cilindro di ferro che finisce in una specie di coda ad imbuto.

Il suono della tromba ha prodotto un singolare effetto: le porte si popolano di donne e fanciulle, non canefore recanti tributi a Minerva, ma portatrici anch'esse delle più svariate collezioni di vasi di terra cotta verniciati di bianco o di giallo, che siano mai uscite dalle ruote del pentolaio, sino dai tempi biblici ed omerici.

Una vergine pugliese, dalla carnigion color palissandro, capelli color inchiostro bluastro, occhi tremendi, portava anch'ella il suo tributo e ben grande³⁶. Nel versarlo nell'imbuto, accortasi ch'io la guardavo, le prese il bisogno d'una risata convulsa e versò male, e una parte del liquido le rigò, ahimè, quelle braccia, che un minuto prima si sarebbero giudicate le più baciabili dell'universo.

E così avvenne ch'io invece di prender parte alla votazione a Venezia, assistetti al vuotamento a Ruvo.

Il trombettiere si allontanava e dietro a lui il carro, – da domani ritornano alle consuete occupazioni, alla (?) minuta sulla testa della diletta prole.

Bitonto, 23/24 novembre 1890

Guardando giù dal matroneo della stupenda cattedrale normanna la piazza sembra piena di prugne fresche non tocche dal fruttivendolo. Ed è una assemblea di contadini ammantati d'azzurro, più o meno sbiadito o pulverulento. Guardati da vicino ti mettono ripugnanza con quei loro tipi cretino-ipocriti.

Sono ospite del vescovo, Luigi Bruno, ch'è venuto appositamente a Ruvo per prendermi. È un sant'uomo, che meritò la medaglia d'oro al valore civile durante il colèra, che dà tutto il suo lavoro ai poveri, e che mette solo da parte qualche avanzo per togliere alle due antiche

36 Ivi, p. 320. Con commento di Pisani: «Caro amico e fratello in arte, – rispose Dossi – ho letto e riletto a me e agli amici la tua pittorica lettera da Ruvo e Bitonto. Pochi segni, ma magistrali. Descrivi ora un giardino di rose».

cattedrali della sua diocesi le superfetazioni e le imbellettature del seicento. Figurati se non ho assecondato questo suo nobile divisamento! Dolsi molto ad entrambi il separarci e mi disse che dopo otto anni di vescovado aveva udito per la prima volta confermare come buone idee quelle che ad altri erano parsi sacrileghi propositi, e mi promise di attenersi scrupolosamente alle istruzioni date.

Accompagnato da due canonici penetrai nelle viscere dell'antica Bitonto, un labirinto dove non sarebbe prudente di avventurarsi da soli. Quello che ho veduto è non solo indescrivibile, ma stento a credere io stesso d'averlo veduto. La confusione dei sottoportici, mascherati da volte, d'archi, che s'impostano su altre volte e reggono muri strani, addossati uno all'altro, tanto che sembrava di sentirsi macinati fra essi, e terrazze saracene, piatte in luoghi di tetto, o tetti normanni e scalette che scendono sotterra e scalette che salgono in aria, e pareti bianche da per tutto e occhi neri che si muovono, seguendomi e che pare mi seguono ancora adesso che uscii fuori dalla Bitonto araba e scandinava.

Fammi avere tue nuove a Bari (Albergo Cavour). Questa è la regione che fa più sospirare gli amici lontani.

Sempre tuo

monaco bigio³⁷

9. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 41

Cotignola, 15.5.91

Caro Alberto,

Siena ha il pan giallo, Civitavecchia le pigne, tutte le città e borgate d'Italia hanno una specialità o un fondamento a tutte le conversazioni delle quali mi lascio far vittima. Cotignola ha il Passatore. Mi hanno presentato un possidente di campagna che fu svaligiato dal P., un villico che aveva dato la caccia al P., un biadaiole ch'era stato compagno di scuola del P., e perfino un biografo del P. Ti faccio grazia del resto!

Cotignola (una graticola di strade larghe, in pianura ubertosa, con un fosso ranocchiato) ti interesserebbe non poco, malgrado il P., come patria degli Sforza. La loro magione, laterizia, rosso-cupa, archiacuta,

37 Il testo è parzialmente pubblicato in Tea 1932, pp. 321-322.

della prima metà del quattrocento, presenta tutti gli scombuscolamenti ch'è dato a un terremoto di produrre su un vecchio edificio e presenta tutte le dilapidazioni che a una turba di rigattieri è dato di immaginare e perpetrare, tutte le lacerazioni e sottrazioni di porte di finestre di cornici e ogni altra reliquia di legname sulla quale potevano metter l'occhio e l'ugne i poveri parassiti freddolosi, ma è pur bella e desolatamente pittoresca.

Mirabile la lavorazione degli archi d'un loggiato che non furono asportati per paura che crollasse ogni cosa, co' mattoni lavorati a martellina finissimamente.

Ricco il medaglione di terra cotta coll'emblema degli Sforza, che non fu asportato perché ridotto in condizioni così malsicure da non essere più asportabile.

Tra i parassiti notai una donna inginocchiata davanti ad un fuoco che mandava fumo e non fiamma. Mescolava un po' d'acqua e di farina gialla in fondo a una caldaia molto più grande del bisogno e accanto al focolare erano tre o quattro rampolli, tanto interessati nel contenuto del calderone che a furia di strofinarglisi attorno avevano finito col colorarsi le gambe di fuliggine e guardavano avidi nel fondo, i più piccoli rizzandosi sulla punta dei piedi. La madre dava loro la mestola sul naso per allontanarli, ed essi, punto offesi, né scottati, pulivansi le guancie e leccavansi le dita. Ragni d'ogni razza, cogli attendimenti polverosi, aspettavano che il pasto umano finisse.

– “Con che cosa mangiate la polenta?” – chiesi alla donna.

– “Con niente signore; oggi non avevamo i denari pel formaggio”.

– “Ma è poca per tutti!”

– “E pazienza poca! bisogna farla bastare anche per stasera. Quand'è cotta devo nasconderne metà perché non la mangino tutta”.

Nella stanza vicina si udiva un canto malinconico e il battito d'un telaio. Entrai a vedere la figlia maggiore, una ragazzina che non poteva crescere, d'un colore bruno-terroso, sul quale biancheggiavano il bulbo degli occhi e lo smalto dei denti; occhi neri, nervosamente romagnoli. Avevo all'occhiello un bottone di rosa, lo tolsi e lo gettai sui fili rossi e gialli tra cui faceva scorrere le navette; ella lo prese e lo infilò in una fessura del bilancino del telajo, ma non mi ringraziò né mi guardò. Uscendo, mi accorsi che l'annusava e ne accarezzava le fronde verdi.

17.5.91 San Leo

Un saluto da quest'altura marchigiana. Quanto vorrei che tu potessi volar qui domattina! Che paese dirupato! Andrò martedì ad Assisi e Perugia, ma spero ancora in un contrordine per far ritorno a Roma.

Qui una mirabile basilica romanica, di arenaria che vuol tornare arena, un castello malatestiano trasformato in reclusorio, gente più rustica e meno affidabile che in Romagna. Ti dirò a voce delle mie visite ai contadini; meglio essi che questi noiosacci che non mi lasciano scrivere. Auf! Saluta Ida, Primo e Perelli, a rivederci presto, il più presto possibile.

tuo
monaco bigio³⁸

10. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 43³⁹

Rocca di Botte, 19 luglio 91⁴⁰

– AGNESE –

Sulla strada per Riofreddo ho incontrato una truppa d'asini e di muli. Dove andate? Chiesi a un mulattiere. A Rocca di Botte! Vengo anch'io? Monti! e mise la sua giacca traverso a un basto per simulare una sella, e montai. Cammina, cammina, trò, trò, trò..... troh-truh.... trotando...tròtròtrò...ihh! – brutta bestia! Di Bortolo.../ Mi chiamo Vittorio/ Di Vittorio, e c'è da dormire? Che vuole? Son paesetti di montagna, ma le posso arrimedià a casa mia, – abito in cima in paese, nel palazzo antico dei Colonna e ci abbiamo tante pitture co la cornice dorata, sò ventuno anni! E su, su, dietro a una rupe si scopre il paese, pittoresco quanto mai, e su e su si arriva nel cortile del palazzo. La sorella di Vittorio, asciutta, pulita, bella, corre giù a prendere una caraffa d'acqua fresca, poi corre in cantina, poi nell'orto, poi al pollaio. Apre il cassone della biancheria e in un batter d'occhi io mi trovo alle prese con un'insalata all'uova e pagnotta casereccia. – Agnese, quindi, colla punta del dito medio appoggiata alla tovaglia, prolunga uno sguardo ch'è un sorriso o viceversa, – ma non c'è prego! almeno consapevolmente. Agnese corre via, torna su con un mortaretto sotto l'ascella ritrandovi dentro un pestello, e mi versa il condimento sull'insalata. – La gola mi brucia ancora.

38 Ivi, pp. 355-357.

39 L'impostazione della lettera è stata mantenuta in trascrizione nelle sue peculiari caratteristiche grafiche.

40 Si è scelto di riportare la data indicata sulla busta, che si conserva, in quanto la lettera ne è priva.

Bel ciborio. Bellissimo pulpito cosmatesco e mosaici nella parrocchiale./ Una cappella del 1500 con affreschi./ Sul cucuzzolo del monte mozzicotti di torri./ Aria tagliente, fresca anche troppo. Domattina salirò alla stazione di Carliere⁴¹, per Magliano, alla ciclopica Alba.

MONS. PAOLETTI

Celleno, Venerdì

E su e su; maledicendo a Ferdinando II che dava il lago Fucino, dalle vitree acque (così piacquero a Virgilio), nelle fauci della camorra. Intisichirono gli olivi della vallata marsicana, nacquero miseri e grinzosi e il poderoso nemico dei Piccolomini, turrato, pieno zeppo di accidenti architettonici, non ebbe più il suo specchio di zaffiro. E su, e su, entrai per la gran porta ogivale, grandiosa tanto da parer gigantesca, co' serramenti foderati di leve ferree, sfondati per ò là dalle palle di [?] archibugi. Nel gran cortil ardimento, degli altissimi pilastri attorno una ventina di bandisti, co' loro strumenti, e su di una finestra in cima al castello dove tutti guardavano, stava un prete gesticolante e predicante con voce tonante ripercuotendosi e svegliando echi sopiti da secoli: "Benedeto [sic] il tempo, perché non vi ha cosa armoniosa in natura se non è proporzionata, lodato il tempo e ve lo dice [?] la gran cassa. Mi raccomando agli ottoni che debbono fare la parte loro delicatamente... e se la patria vi chiama, gli inni marziali ben eseguiti raddoppieranno il coraggio in voi stessi ed in altri.

Bravoooh. Evvivaah! (urlano i bandisti)

"Siete sempre degni di quei vostri antichi padri, di quei fieri marsicani che lottarono a lato dei Romani per la libertà e la grandezza di Roma!"

(I bandisti intonano gli ottoni, intonano il Si scopron le tombe... Il tamburo, appoggiato alla sponda della cisterna, che sta in mezzo al cortile, da colpi furibondi, e il vasto rottamare rimanda rimbombi tremendi.)

"Grazie, continua il prete, – grazie! Questo che avete provato è l'inno della libertà, l'inno che ha infiammato molti cuori, pur troppo in gran parte già spenti. Siate voi generosi con essi, ci dorrà meno il morire; ma ricordatevi che non vi ha libertà senza ordine, senza proporzione.

41 Potrebbe trattarsi della stazione di Carsoli, tuttora esistente in Abruzzo sulla strada di Magliano de' Marsi da cui si raggiunge il sito archeologico di Alba Fucens, ciononostante non è possibile riconoscere la parola per tale.

Siate socialisti, nel buon senso della parola, – ma non comunisti, piuttosto di esser tali suffiate con quant'anima avete ciascuno nel vostro strumento e vi persuadrete del [?].

(Svoltato un cammino di ronda, la voce del prete mi giungeva indistinta, coperta dagli stridi dei uselli che fan nido tra i piombatoi del duecento e dal martellare sulle incudini che salivan fino a me dalla città sottostante, aggrappata alle rupi come un naufrago).

Monaco Bigio

11. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, I, 44

Siracusa, Natale 97

Caro Alberto,

Sono solo all'albergo, non ho altra compagnia che il rumore dell'onde frangentisi sulla spiaggia di Ortigia. Orsi è stato invitato dal Colonello di questa guarnigione; perfino l'albergatore (del Leone d'oro) passa la sera coi parenti; io per sfuggir la compagnia dell'unico cameriere, analfabeta e cretino, mi sono chiuso in camera per passare un po' di tempo in comunione spirituale col mio carissimo Alberto. E mi consolo dipingendo nella fantasia la tua felicità completa, accentuata in questo giorno e ti vedo in compagnia dei tuoi cari, fra carezze e sorrisi e ti auguro, dal profondo del cuore, che questa felicità, da te tanto meritata, ti continui per una vita lunga. Oggi, malgrado il pessimo tempo, dovetti salire al Castello Eurialo (Epipoli) imponente costruzione greca a grossi massi squadriati.

Raccolsi un'iris che somiglia alla germanica, ma che ha altre foglie. Ho dato la commissione di raccogliere alcuni rizomi per trapiantarli sul Palatino. Verres faceva peggio.

Qui la mancanza d'acqua potabile e il vino infernale mi fanno soffrire, ma almeno mi avessero mandato quaggiù in una stagione possibile! Pazienza le città della costa, ma appena devo internarmi tra le popolazioni sicane (a Modica ci sono 5000 trogloditi) è un martirio. Dei sicani ho visto una ricca suppellettile funebre scavata da Orsi e ora esposta al Museo.

Su per giù i vasi hanno la forma e gli ornamenti geometrici dei micenei; del resto capolavori qui non si vedono, accettuate le monete, delle quali c'è una piccola raccolta. È curioso che Siracusa sia visitata per lo più da tedeschi e poco da inglesi. Tutto sommato i visitatori sono scarsi. Partii da Roma il 15 avendo già piantato rovo e più rosai e la

maggior parte dei cinquecento pini. Il Direttore dell'Orto Botanico di Catania mi ha promesso altre mille ginestre dell'Etna (a Nicolosi ne hanno formato una bella passeggiata perché divengano arboree). Spero che potrò avere qualcosa anche dall'Orto Botanico di Palermo. Dalla costa meridionale c'è poco da sperare perché non hanno ancora imparato a lavarsi... Bello è a Siracusa il contrasto delle colonne doriche del tempio di Minerva, convertito in cattedrale, colle decorazioni seicentistiche. Magnifico è il teatro, secondo soltanto a quello di Epidauro; ma del resto i templi greci finiscono col rassomigliarsi un po' troppo. Per passare il tempo, nelle ore in cui non potevo metter piede in strada per la pioggia torrenziale, ho scritto e illustrato un rapporto al Ministero sulla fotografia aerea. Ricorderai che anni or sono proposi al Fiorilli di lasciarmi fare un rilievo planimetrico di Pompei coll'aiuto di un palloncino porta-macchina. Non mi fu risposto. Ora che la costruzione dei Kites (cervi volanti) americani si è perfezionata al punto di poter innalzarsi fino a oltre 2000 metri, colla possibilità di sollevare un peso di qualche chilogrammo e che esperimenti di fotografia da quella altezza si sono già tentati, vorrei mi lasciassero fare un Kite con scheletro di alluminio di due metri quadrati di superficie. Se no, lo farò da me un altr'anno, perché ora sono un po' in disavanzo.

Ho portato meco un libro di Stendhal; parla molto di Milano al principio del secolo, ma, mio Dio, che fatuità!

Buona fine e buon principio d'anno a te ed ai tuoi cari e ama il sempre tuo

aff. Giacomo⁴²

scusa la carta un po' unta, ma qui è impossibile salvarsi.

42 Il testo è già parzialmente trascritto ivi, pp. 552-554. Tea riporta alcune frasi della lettera di risposta di Dossi che conteneva gli auguri per l'anno 1898: «Da Siracusa tu mi hai scritto una di quelle tue poetiche ed artistiche lettere che risvegliano in me gli ultimi echi di armonie che vanno morendo, e mi riaccendono (benché, disgraziatamente, per troppo brevi istanti), gli entusiasmi di un tempo. Il voto nostro è il che in venturo Natale di vegga nel mezzo di una famigliola tua, o almeno di amici tuoi, narrando le fortunate scoperte e le felici divinazioni che hai fatto e farai nel campo delle idee nuove e dei vecchi fatti» (ivi, p. 563).

2. Gli affetti

1. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 51

Roma (?) 19.XII.91

[...] Intanto ti prego di portare i miei rispettosi omaggi alla gentile signorina Carlotta – e vi saluto ambedue di gran cuore. Vogliatevi bene e siate felici.

2. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 52

Roma, penultimo dì del '91

[...] Le ultime ore del 1891 ti hanno portato il più prezioso dono ch'esse rechino ai mortali: Amore. Quelle del 1892 e di molti anni avvenire passeranno carezzevoli e sorridenti, accanto a te e a colei che già sola a te par donna. Tale è la profezia e l'augurio del cuore del tuo veggente amico

monaco bigio⁴³

3. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 53

Trani, 11.4.1892

Caro Alberto,

Il 9 Febbraio, mentre tu salpavi dall'Europa, io ero malato a Venezia. Ero andato a trovare le mie povere inferme e dovetti invece io stesso rassegnarmi ad un mese di letto. Tornai a Roma molto indebolito, e mi apparecchiavo a venire nelle Puglie quando un telegramma di mio fratello mi annunciava che la povera mamma era stata trovata seduta, colla testa rovesciata all'indietro, svenuta.

43 L'estratto è già in Tea 1932, p. 371. Carlotta Borsari [in Tea Borsieri] viene definita «bella, nobile e santa donna, che fu la luce della sua [di Pisani Dossi] vita».

– Mentre aspettavo il treno mi giunse la notizia che mamma era morta. D'allora ho vagabondato, noncurante di qualunque cosa, insensibile ad ogni disagio, indifferente al bene e al male. Quando mamma viveva, si sentiva vicina a morire, il Ministero, in riconoscimento dei servizi resi, mi ha privato del titolo d'ispettore per darlo a uno dei nipoti di Fiorelli che non ha mai ispezionato né poteva mai ispezionare. Supplicai che, non per me, ma per riguardo a quella mia povera vecchia, non mi si molestasse, ma supplicai invano. Quella genia di burocratici senza nome senza fede ha cancaneggiato sulla mia sventura e quella donna che aveva dato tutto per far di me un qualcosa di utile al mio paese non ha avuto morendo la consolazione di sapermi remunerato. Fuggii da Roma per cercare nel lavoro il più duro la pace dello spirito, fuggii per non dar pretesti a chi voleva privarmi dell'occasione di lavorare nel campo dei miei studi ed andai di nuovo nelle Puglie, aspro suolo, e ch'è più d'ogni altro in armonia coi miei pensieri del momento. In mezzo alle amarezze in cui vivo c'è solo qualche ricordo al quale mi aggrappo come ad àncora di salvezza. C'è il ricordo dei cari amici che non mi amano meno sebbene lontani, c'è il ricordo di te, caro Alberto, la cui anima bella io ho evocata già tante volte quando più mi pareva di agitare le braccia nel nulla, di ascoltare il silenzio eterno. Che fai, Alberto? E Carlotta tua ti vuole più bene ad ogni giorno che passa, ad ogni pensiero tuo che le si rivela? Guardo il sole che tramonta tra pochi cirri scarlatti come brage, e questo tramonto è forse un'alba per voi due che ancor sonnecciosi lasciate cinguettare i passeri sotto la vostra finestra. E Bogota è bello? E il paese è primaverile come lo descrivono? Hai cominciato qualche lavoro? Hai in pronto qualche rotolino di Kodaks? L'aria rarefatta vi fa bene? Quando contate di ritornare? Dio, quante domande avrei da farti! Non tentate di rispondere, ch'è tanto sono insaziabile, risparmia il racconto per qualche serata invernale nel tuo castello, sebbene sia mezzo in terra e mezzo in aria.

Aff.mo amico
monaco bigio⁴⁴

44 Il testo è parzialmente pubblicato in Tea 1932, pp. 400-401.

4. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 54

Roma, senza data [ma 1892]

Caro Alberto,

mettermi dinanzi un foglietto, scrivervi il tuo nome è per me come l'avvicinarmi di non so quante decine di migliaia di miglia. Anche nella notte se non dormo ritorno alla mente tanti e tanti bei momenti goduti in tua compagnia, e l'ora, la sento intera. e [sic] mi alzo talvolta, vado a fumare una pipetta alla finestra, guardo verso Via S. Nicola o al quartier Ludovisi dove t'eri da ultimo [ill].⁴⁵ / Che farà l'Alberto in questo momento? Mi domando fra me stesso involontariamente durante il giorno, specialmente quando sono riuscito a far qualcosa, sento che altravolta [sic] aver qualcuno a cui dire cosa avevo fatto. Che farà l'Alberto? Ci domandiamo con Perelli. Fui iersera da D'Hohenloe che mi disse d'aver ricevuto una tua bellissima lettera, mi condusse dalle monache dei SS. Quattro Coronati che hanno una basilica del sec. VI con rifacimenti del sec. XI. Una bella Clarissa, fatta in aspetto più bella dai panni bianco-crema, e dalla cera di tranquilla-reclusa, mi porse dei fiori d'Ortensia e un ramoscello di erba cedrina.// Il Cardinal aspetta che gli porti a Tivoli l'amico Salvagnini per una sonata di Beethoven.

Ho esperito tutta l'Apulia centrale (qualche notizia di me l'avrai trovata nella Riforma)... poi tornato a Roma andai a Venezia, visitai Torcello e proposi di abbattere il battistero del secolo scorso per mettere allo scoperto quanto rimane di quello del sec. VI./ Mi accorsi di nuove falsificazioni fatte nel pavimento a mosaico della basilica di S. Marco, faccio ora mandare una Commissione di inchiesta, suggerii Bolonni,⁴⁶ [ill.] José Villegas,⁴⁷ ecc. ma non so come la pensi il Martini, che non conosco e che non mi conosce affatto.

Visitai quella ch'era casa mia. Messo piede nel giardinetto, trovai che in luogo di rose e verbene l'ortolano ha messo zucche e fagioli. Due alberi di fico, piantati da mia madre nel cortile, si

45 Parola illeggibile.

46 **Bolonni**: la lettura è incerta. Seguono, dopo la virgola, due parole illeggibili.

47 **Martini**: la lettura è incerta.

sono disseccati e li hanno recisi per farne legna. Trovai fra le cose di mia madre una camiciola di quand'ero bambino e una piccola rocca col fuso: alcune matassine di seta annaspata di quando ella era giovinetta e non ancora scesa dalle natia montagne. Il rivivere nell'ambiente dov'ella ha vissuto mi ha fatto bene, e tornai a Roma più rincorato e fidente in me stesso. [...] Sento con gioia che anche la tua signora sta bene [...] Abbiatevi i più caldi auguri di felicità – di tutto quel bene che vi meritate.

E ama sempre l'amico tuo

monaco bigio

Torna presto [...] ⁴⁸

5. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, I, 36

Roma, 12 novembre 1895

Mio caro Alberto,

Settimana triste! Dopo il povero Guido⁴⁹ toccò alla sorella dell'ing. Cadel⁵⁰, mia amica d'infanzia, poi alla madre di Primo, poi ad Occioni.

6. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, I, 53

Foro, 16.VII.1904 (?)

Caro Alberto,

leggo con piacere la tua lettera – così tua! – con le stesse lamentele leopardiane di 15 anni fa. – E dire che hai una cara moglie, i tuoi cari figli che ti confortano, mentre Leopardi non aveva nessuno. – nemmeno tutti i libri e gli scavi e musei di cui tu disponi. O incontentabilità umana. – L'altr'anno ho fatto tanto per ottenere che il S. Ricci

48 Il testo parzialmente pubblicato in Tea 1932, p. 401.

49 Il riferimento è a Guido Pisani, fratello di Alberto.

50 In altra definito: «uno dei nostri, giovane scienziato, perfetto gentiluomo, consigliere comunale a Venezia» (LGB, I, 17; senza data).

venisse al Foro durante il mese di congedo – ed ora si lagna perché ho ottenuto che si trattenesse anche un po' di più. Verrei volentieri a bastonarti e a godere della tua ospitalità ma è cosa difficile perché tutti i miei sforzi vanno concentrati a poter fare certe indagini sul rito funebre ecc. in Irlanda – e tu sai che quanto a congedi, in 16 anni di ministero, non ne ho avuti mai. [...]

Godo di annunziarti come dopo 15 secoli l'acqua scorre nella vasca della latrina della Domus Virginum Vestalium. Vorrei aggiungere qualche pianta acquatica ^{il papiro p.e.} [...]. Ma ormai comincio⁵¹ persino a guadagnare i quattrini per fare questo ed altro perché quest'anno il Ministero mi rifiuta i mezzi per ultimare il Museo di S. Francesca e far coprire la volta della basilica di Massenzio. Altro che far scavi in Lombardia!

Salutami di cuore Donna Carlotta, bacia per me le tue creature. – Continua a divertirti e a lagnarti di essere troppo, meritatamente, fortunato. – Vicini, vicini e sentirsi come in Grecia al Foro.

Credimi sempre tuo
Giacomo

7. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, I, senza numerazione

// Via Brera Milano, 29.8.1905

Gentile Donna Carlotta,

Ho fatto da per me, mentalmente, il bilancio della sua vita, per rendermi conto se Ella avesse deciso di rendersi indifferente sul fulcro del bilanciare, invece di stare sopra uno dei piatti – e ho concluso che durante le indisposizioni transitorie può la Natura stessa offrirci qualcuno dei suoi soferiti segni di obbligo o di indifferenza, ma che appena le forze nostre riprendono con la salute il vigore primitivo siamo tenuti a riprenderci sulle spalle tutti i fardelli nostri e tirar avanti. Lei ne ha dei fardelli grandi e pesanti, ma il peso grave in ragione inversa dell'affetto che ci ha fatto nostro, e tanto più nostro quanto più volte ci siamo per esso asciugata la fronte stanca. – Ora io spero che venendo al Dosso tra alcuni anni, quando la residenza sarà, [*ill.*],⁵² semi ultimata, Lei mi dirà: Si ricorda la prima volta ch'è venuto al Dosso

51 La lettura è incerta.

52 Tre parole illeggibili.

com'ero malinconica? ero stata poco bene e mi fecero iniezioni di iodio, ma sono guarita lo stesso, e sono allegra perché mi sento bene potendo fare il bene. Alberto è allegro come un grillo e canta tutto il giorno ed è più giovine di quando lo ho sposato da quando ha fatto la famosa scoperta dell'ipogeo eneolitico sotto le radici dei nocciuoli giù nel bosco. – Si ricorda le nocciuole e Bianca ancor giovanetta che le mangiava tutto il giorno come uno scoiattolo? Ora ha altro per la testa! Ha due o tre problemi non facili di cui cerca la soluzione pratica, riguarda la ideazione e ci mette tanta ostinazione ed accanimento come ne metteva sin da bimba nella casa Zivoli. È dieci volte più seria di me adesso. – Franco, come sa, si è deciso per la carriera diplomatica e l'aver fatto degli studi di arte, un po' di musica, l'essersi approfondito anche nella matematica non potrà che giovargli. – È strana la rapidità con cui impara da se mentre i corsi dell'Università gli sono indifferenti. – Quanto a Elena, si è conservata una bambina nell'anima e dorme più volentieri se quando dorme la sera vado a darle un bacio.

Boni, ricorda la Dina? guardi là i ritratti dei suoi bimbi, come son belli! non le pare che le assomiglino? Se vedesse come sono forti e seri e studiosi – era molto buona anche da ragazza la Dina, ma come madre è un angelo”

La “balia” mi desta bussando alla porta, e torno alla realtà del presente – una bella realtà anch'essa poiché comprende il ricordo dell'ospitalità principesca ed amichevole insieme del Dosso-Pisani. Grazie.

Giacomo Boni

Prego, tanti riguardi anche alla sig. Catalani “cuor d'oro”.

8. Cardina (Como), Archivio Pisani Dossi (APD), G4B, Giacomo Boni-Luigi Conconi-Tranquillo Cremona-Paolo Gorini, Lettere di Giacomo Boni, II, 56

Foro, IX.1905

Mio caro Alberto,

Socrate si lisciava con compiacenza la gamba quando gli ebbero tolto i ceppi, io mi tocco con dolore la fronte pensando ai bei giorni passati insieme a Milano, a Corbetta, al Dosso, solo perché quei giorni sono trascorsi.

Ma voglio reagire contro questa sensazione, perché anche il ricordo delle cose, degli istanti goduti è un patrimonio che nessuno ci può togliere, mentre perdura la malinconia strana che mi ha invaso, e ri-

penso a te, ai tuoi cari, alle cose tue. Quante cose, quante belle cose hai fatto in questi anni, amico mio! Hai una famiglia bella, anche fisicamente, e questo basta all'umana felicità; bastava per certo sino al tempo in cui gli antenati selvaggi dell'uomo erano costretti a vigilare la notte e a difendere la prole con la clava o con le frecce avvelenate. Hai una bella casa, più bella di quello che avrei saputo immaginare, e dove ogni pietra mi sembra racchiudere un pensiero. Hai collezioni veramente importanti e libri, e sopra tutto tesori tutti inesplorati dentro l'anima tua e che vorrai un giorno portare alla luce dentro la quiete della casa tua, che ti sei costruita, si può dire, con le mani tue. Tornerò, spero al Dosso, quando la casa sarà ultimata, e gli ultimi muratori saranno andati via coi loro martelli e gli alberi saranno popolati di uccelletti e le aiuole smaltate di fiori. Ma tu pure verrai a Roma, e ti auguro quale relatore di un Ufficio del Senato ti sia concesso di proporre e condurre in porto la legge che restituirà alla luce della scienza l'aula del Senato Romano, la Curia Ostilia.

Avremo così occasione di vederci a Roma spesso, e nelle ore di svago tu scenderai al Foro con qualche tuo collega cultore di Diritto Romano a decifrare e commentare gli antichi Senato-consulti che scopriremo insieme sotto S. Adriano.

Sogno forse, ma tra i sogni e la realtà non c'è quell'abisso che sospetta il volgo. Certe realtà sembrano sogno e i sogni delle menti geniali sono più reali del vero, del vero limitato in estensione e transitorio che lascia dietro a sé, permanente, un'aspirazione ch'è il solo vero permanente. Quanto sono belle anche in questo le grandi religioni dell'umanità che hanno insegnato all'uomo di non fare troppo assegnamento sulle cose transitorie e di non dar troppa importanza neanche al dolore, esso pure transitorio!

Ti abbraccia fraternamente il sempre tuo

Giacomo⁵³

53 Già in Tea 1932, II, pp. 244-245, senza data. Tea si dilunga sul progetto di ideazione e costruzione del Dosso Pisani con discreta efficacia narrativa (ivi, I, pp. 498-500).

Bibliografia

- Aplin 2015 = John Aplin (a cura di), *Letters to Philip Webb*, 4 volumi, London; New York, NY, Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
- Ammerman 2016 = Albert J. Ammerman, *Boni's work and ideas on the origins of the Forum in Rome*, in Favaretto-Pilutti Namer 2016, pp. 145-163.
- Bellini 2013 = Amedeo Bellini, *Giacomo Boni e il restauro architettonico. Un caso esemplare: la cattedrale di Nardò*, Città di Castello, Bentivoglio, 2013.
- Beltrami 1926 = Luca Beltrami, *Giacomo Boni: (1859-1925). Con una scelta di lettere e un saggio bibliografico*, Milano, Tip. Cav. U. Allegretti di Serafino Allegretti, 1926.
- Cerutti Fusco 2008 = Annarosa Cerutti Fusco, *Flora e antiche vestigia da Luigi Canina a Giacomo Boni nel contesto della cultura anglosassone*, in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del convegno internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 giugno 2014), Roma, Fondazione G. Boni-Flora Palatina, 2008, pp. 155-190.
- Fortini 2014 = Patrizia Fortini, *In sacra via: Giacomo Boni al Foro Romano; gli scavi nei documenti della Soprintendenza; Via Sacra, Pozzi, Pozzetti rituali, Galleri Cesaree, Cloaca Massima, Sacello di Venere Cloacina*, Milano, Electa, 2014.
- Giuri 2017 = Paolo Giuri, *Giacomo Boni: cronache sulla conservazione di un ignorato patrimonio architettonico nell'Italia meridionale*, Galatina (Lecce), Mario Congedo editore, 2017 (Saggi e testi; 56).
- González-Longo 2006 = Cristina González-Longo, *Giacomo Boni at the Museo Forense: construction history as a source for architectural innovation*, Proceedings of the Second International Congress on Construction History, 2, 2006, pp. 1341-1361.
- Guidobaldi 2016 = Federico Guidobaldi, *Note sull'archivio Boni-Tea: la progettata e mai realizzata pubblicazione di Giacomo Boni sugli scavi del Foro e del Palatino*, in Favaretto-Pilutti Namer 2016, pp. 165-181.
- Iacopi 1974 = Irene Iacopi, *L'antiquarium forense*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1974.
- Pilutti Namer 2013 = Myriam Pilutti Namer, *Ruskin e gli allievi. Note su Giacomo Boni e sulla cultura della conservazione dei monumenti a Venezia a fine Ottocento*, «Ateneo Veneto», 3 Serie, 12.1, 2013, pp. 423-435.
- Pilutti Namer 2016a = Myriam Pilutti Namer, *Giacomo Boni (1859-1925). Gli anni del Dopoguerra e i rapporti con Eva Tea*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 2016, pp. 181-19.
- Pilutti Namer 2016b = Myriam Pilutti Namer, *Safeguarding Venezia. Giacomo Boni and John Ruskin*, in "Ruskin Redux", J. Hunt, F. Matero (a cura di), 6, 1, 2016, pp. 24-37.
- Pilutti Namer 2018 = Myriam Pilutti Namer, *Il fondo «Eva Tea» al Museo di Castelvecchio a Verona: linee interpretative per una ricognizione preliminare, «Verona illustrata»*, 2018, pp. 147-154.

- Pilutti Namer 2019 = Myriam Pilutti Namer, *Giacomo Boni. Storia memoria archeonomia*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Reverdini 2002² = Alvise e Niccolò Reverdini, *Il Dosso Pisani e Carlo Dossi*, Associazione Dimore Storiche Italiane, Sezione Lombarda, Milano (I edizione: dicembre 1989).
- Salvatori 2012 = Paola Salvatori, *Liturgie immaginate: Giacomo Boni e la romanità fascista*, in «Studi Storici», LIII, 2, 2012, pp. 421-438.
- Sena Chiesa 2004 = Gemma Sena Chiesa, *Carlo Dossi archeologo eclettico*, in *Carlo Dossi, lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, pp. 423-448.
- Simioli 2007 = Adele Simioli, *Il sostrato archeologico della modernità: il carteggio tra Giacomo Boni e Philip Webb*, in *Luoghi e modernità. Pratiche e saperi dell'architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Veronica L. Bocconi, Milano, Jaca Book 2007, pp. 119-138.
- Tea 1932 = Eva Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 volumi, Milano: Ceschina, 1932.

PARAGRAFI A MARGINE DI *FINALE*. LA PALINGENESI DELLA DONNA DI *DESINENZA IN A*¹

Federico Della Corte

Università eCampus, Novedrate

Notes in the margin of *Finale. La palingenesi della donna*
in *Desinenza in A*

Abstract

Through a reading focused mainly on the final part of the novel *Desinenza in A*, the essay aims at the reconstruction of two aspects, both the genre or subgenre, through the supernatural categories formulated by Francesco Orlando, and through a stylistic analysis mainly based on the ex-

amination of collocations from the syntactic (and rhythmic-syntactic) point of view and the return of recurring rhythmic clauses often entrusted to those collocations (which, inverted, would violate the rhythmic objective): a sign of the complete awareness of the stylistic choice.

1. Premessa

Desinenza in A (1876-78) è il *Corbaccio* di Dossi, la tradizionale satira misogina prende corpo in una serie di bozzetti-capitoli esemplificativi della crudele malvagità femminile; e, spesso, della dabbenaggine del maschio vittima. Una processione di violente fobie misogine facilmente ribaltabili in fantasie sfrenatamente accarezzate dal narratore. Per godersene appieno, bisogna trovarsi nel migliore degli umori possibili. Dalla giovane vedova del vecchio milionario («in un medesimo tempo, sposa, vedova, erede»), insaziabile *dominatrix* del castello, la quale non tollera che staffieri o avventori con cui passa la notte trascurino di usarle il «Signoria» (un po' come il barone di Charlus del *Temps retrouvée* che,

1 L'edizione qui citata è Dossi 1878 (1989). Ringrazio di cuore l'amico Niccolò Reverdini per colloquio seguito al mio intervento orale e per le generose informazioni.

KEYWORDS: Carlo Dossi / *Desinenza in A* / collocation
/ supernatural / Francesco Orlando

dopo esser stato umiliato nel privé del bordello, al garzone in fila con gli altri che si permette di dirgli «torni quando vuole» sibila con disprezzo «Quale onore...»): alle bulimiche, alle suore dedite a particolari piaceri, saffici, frateschi, o estatici su su fino al blasfemo: «E Gesù protende le braccia. Il pannolino si erge. Clara cade in deliquio» (capitolo eliminato, anche da Lucini, sebbene termini col risveglio dal sogno). Ecc. ecc.

2. Un soprannaturale di trasposizione

Ma in questa lettura, ho deciso di concentrarmi sulla chiusura del libro: *Finale. La palingenesi della donna*. L'attacco di questo ultimo capitolo si offre al lettore come un vero e proprio finale, ma con un esplicito e significativo spostamento a teatro. Del resto questo ingresso ci conduce in un luogo e in un genere, il teatro, con il quale torniamo all'inizio dell'opera. Una circolarità che si gioca fra il paratesto dell'inizio: oltre che qua e là nel romanzo, il teatro è presente nelle brevi allusioni di quella sorta di premessa che è *Màrgini alla desinenza in A*, e ancor di più nella immediatamente successiva *Sezione civile a due piani*.² *Màrgini* è inoltre più esterna all'opera, precedendo la dedica al pittore Tranquillo Cremona, che introduce a una macrosezione del romanzo intitolata «Sinfonia». Come dire che la circolarità del «Finale» si riaggancia soprattutto alla *Sezione civile a due piani*, che sembra aprire veramente il romanzo.³

Rispetto alla sfilata di casi esemplari di vittime e carnefici del “romanzo”, e a quel retablo di bozzetti grotteschi in terza persona, incredibili per iperbolicità e nefandezza ma non per dettagli realistici, nel finale si procede verso un deragliamento surreale, in cui un protagonista narra in prima persona l'incontro con un personaggio diabolico che forgerà per lui una donna, diciamo così, ideale. Si assiste a una fuga notturna e luciferina nel fantastico, nel soprannaturale, nel magico.

Non uso a caso questi tre termini (fantastico, soprannaturale, magico). Soprattutto i primi due sono le categorie, gli statuti più invocabili, stando ai maggiori teorici di questo scaffale in cui si accumulano, senza allinearsi con sicurezza opere che vanno dal *Don Quijotte* al *Faust*, dalle *Metamorfosi* di Ovidio a quelle di Kafka, dall'*Ivanoe* di Chrétien de Troyes alla *Divina Commedia*, e, per restare a ridosso

2 Dossi 1878 (1989), rispettivamente pp. 71-99, e pp. 105-110.

3 Per la forma circolare dei romanzi, si può sempre guardare al vecchio Rousset 1962 (1976), pp. 27-35. Ma si può anche risalire al vecchissimo Šklovskij 1925 (1976).

dell'Ottocento, da *I misteri di Udolfo* della Radcliffe, e, nell'Ottocento, a *Il vaso d'oro* di Hoffmann, ecc.

Se quella di «fantastico» è la categoria adoperata da Todorov, Francesco Orlando si è invece avvalso della categoria di «soprannaturale» in un erudito, ricco e penetrante saggio, in cui spacca il capello in quattro e otto... per ridisegnare una mappatura di un continente confuso e dai limiti e dai nebbiosi confini interni.⁴

Se ho evocato anche il magico, è per concedermi la libertà di dire che l'esclusione di questo brano da quelli dell'*Italia magica* allestita da Contini nel 1988, già solo per statuto di genere, non essendo a rigore un racconto ma un capitolo (e non ipotizzo eventuali ritrosie di giudizio di valore), non vieta che però nello spirito lo si possa accostare a quei racconti.⁵ E come oggetto a sé sarà esaminato, senza valutare la dialettica che si instaura con il resto di *Desinenza in A*.

L'incontro di un uomo con un diavolo, il loro patto per un obiettivo preciso, garantito dall'essere soprannaturale, potrebbe portarci nella zona di soprannaturale in cui ricade uno dei capolavori di Goethe, tanto amato da Dossi, il *Faust*. Ma guarda caso proprio davanti a quest'opera Orlando rinuncia a quell'incasellamento a cui sottopone decine di opere dal Medioevo al Novecento, ricorrendo alla categoria del «meraviglioso», lasciata fuori dalla tassonomia del Soprannaturale.⁶ Ad apertura di pagina del *Faust*, trovo «wunderlich».⁷ Forse le remore dello studioso sono indotte anche dal genere teatrale dell'opera, come forse si può evincere dalle esitazioni iniziali confessate davanti a un'altra opera, *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Flaubert, anch'essa teatrale, ma – nota Orlando – infarcita di così copiose didascalie da ascriverla alla narrativa.⁸ Il che, per il *Faust*, non avviene. Tuttavia nel capitolo in questione, tra esitazioni e dubbi, sembrerebbe che l'opera goethiana possa scivolare senza infinite difficoltà nel novero delle opere del

4 Todorov 1977; Orlando 2006 (2008). Sebbene più disteso, il saggio *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* (Orlando 2017) non aggiunge niente di sostanziale rispetto al presente discorso e in particolare al tipo di soprannaturale di trasposizione di Goethe (si veda anche la presentazione di Pavel al volume, soprattutto p. xi).

5 Contini 1988.

6 Orlando 2006 (2008), pp. 217 e 219.

7 Goethe 1991, p. 16 (*Prologo in cielo*). Nella traduzione di Amoretti viene tradotto con «strambo», Fortini (Goethe 1970) traduce invece con «buffo e strambo» (p. 23).

8 Orlando 2006 (2008), p. 220. Orlando rivela difficoltà anche a situare certe novelle di Boccaccio, specialmente quella di ser Ciappelletto.

«soprannaturale di trasposizione».⁹ Per capire di cosa si tratti sarà bene sintetizzare all'osso la teoria costruita da Orlando. Il presupposto dello studioso è che innanzitutto nel racconto soprannaturale agiscano delle «regole»: «In principio erano le regole (per la buona ragione che, più in principio, è il caos)»,¹⁰ tra le quali ad esempio una «localizzazione», spaziale o temporale, da cui non ci si può allontanare, pena la rottura della regola e il crollo del soprannaturale. Ad es. nell'*Odissea* il soprannaturale si circoscrive alle isole dei Lotofagi, dei Ciclopi, di Eolo ecc., più la discesa all'Ade e lo Stretto di Scilla e Cariddi. Nella *Navigazione di san Brandano*, l'isola dei beati. Per certo gotico inglese, il meridione d'Italia, superstizioso, passionale, turbolento ecc., e il castello, immenso, inutile, con i suoi labirinti di corridoi, anfratti remoti, ruderi di torri, mura, cappelle ecc. Per le localizzazioni temporali, la notte, e il suo cuore, la mezzanotte, o un passato mitico.¹¹ Sono più che atmosfere congeniali al soprannaturale, si tratta di elementi consustanziali o quasi ad esso.

Ne discenderebbe, secondo Orlando, che la credulità, anche nel mondo letterario del soprannaturale, non è mai incondizionata.

Come ogni opera letteraria oscilla tra reale e irreale,¹² così anche nel Soprannaturale, le opere sono condizionate da una diversa proporzione della miscela di «credito» e «critica»: «Di un credito, s'intende, accordato al soprannaturale affinché esista; di una critica opposta al soprannaturale poiché non esiste»,¹³ ai due estremi di fiducia o demistificazione, credenze appena regolate o incredulità militante, «due razionalità, una più indulgente e una più intransigente».¹⁴ Sebbene queste due istanze (credito/critica) siano polari, per Orlando sono simultaneamente compresenti, creando via via una «formazione di compromesso», sia pure con esiti e proporzioni diverse, tanto da consentire una serie di sei¹⁵ «statuti» del soprannaturale ordinabili in modo scalare tra un polo e l'altro: il soprannaturale di ignoranza, derisione, indulgenza, trasposizione, imposizione, tradizione.¹⁶

9 Ivi, p. 218.

10 Ivi, p. 207.

11 Ivi, p. 208.

12 Ivi, p. 206.

13 Ivi, p. 204.

14 Ivi, p. 207.

15 Ivi, p. 225. Per errore Orlando parla di sei statuti, tralasciando quello di «ignoranza».

16 In ordine cronologico invece sono così disposti: di tradizione, di ignoranza, di derisione, di indulgenza, di trasposizione, di imposizione. Orlando 2006 (2008), p. 225.

Quello «*di derisione*» è del Luciano di *Una storia vera*, folle allo stato puro derise mentre si propongono (o di Voltaire e del Seicento di Tassoni). Quello di indulgenza, dove il sorriso sostituisce il riso, è del rinascimento italiano, di Boiardo o Ariosto.¹⁷ Quello «*di ignoranza*» (che Orlando è sull'orlo di chiamare «di incertezza») è quello de *I misteri di Udolfo* della Radcliffe, nel quale Emily, in un castello sugli Appennini del meridione d'Italia, esperisce mille situazioni che mettono a cimento la sua razionalità e il suo coraggio, senza che sia capace né di credere né di criticare: «Mentre passava lungo le ampie e solitarie gallerie, fosche e silenti, si sentì abbandonata e timorosa di... non sapeva bene cosa». Stessa situazione di soprannaturale «dell'incredulità» ne *Il vaso d'oro* di Hoffman, il primo a passare alla terza persona, così idonea al soprannaturale d'ignoranza.¹⁸ Come Don Chisciotte crede che la bacinella sia un elmo e i mulini giganti, il protagonista Anselmus si abbandona, sia pure con cedimenti del buon senso qui e là (cioè con interferenza del soprannaturale d'indulgenza), alle sue allucinazioni che improvvisamente gli fanno sembrare serpentelli d'oro dei rami, un avvoltoio un uomo e così via. Il finale, con il narratore che si decide a concludere il libro, vincendo l'imbarazzo, grazie a una lettera del bibliotecario-avvoltoio, che gli porge il tè. «Il dubbio tematico si annulla nell'immaginario al quadrato, elevato a letteratura per antonomasia; ma il grande avvenire del soprannaturale d'ignoranza non avrebbe seguito questa via a ritroso».¹⁹

Per il «soprannaturale di trasposizione», che recupera alcuni contenuti e temi della tradizione: il diavolo, che magari cela la razionalità del progresso. Egli si ri-definisce, come nel dialogo tra Wagner e Faust: «Allora tu chi sei?», chiede il famulo Wagner, dopo aver assistito a più metamorfosi, e il dottor Faust risponde «Una parte di quella forza / che sempre vuole il male, e sempre opera il bene». Esempio luminoso ne sono *Le tentazioni di S. Antonio* di Flaubert, che predilige l'elenco, di animali, città ecc., l'esotico, il periferico, l'iperbolico; e il *Vathek, racconto arabo*, di Beckford, che in un viaggio favoloso passa davanti a luoghi che offrono

17 Il primo dice di Orilo, tagliato in due e poi reintegrato: «avegnaché Turpino a ciò me mova, / Io stesso a raccontarla mi vergogno» (*Orlando innamorato*, III-II.LIV); il secondo della verginità di Angelica: «Forse era ver, ma non però credibile / a chi del senso suo fosse signore» (*Orlando furioso*). Entrambe le citazioni in Orlando 2006 (2008), p. 209.

18 Purtroppo la nota azzurra 3205, dove compare il nome di Hoffman, è stata omessa dall'edizione Dossi 1964.

19 Orlando 2006 (2008), p. 217.

alla vista trionfi di ricchezze, abbondanza di pietanze e di piaceri, ma questi luoghi si rovesciano in un'allusione al mondo di merci infernale.

Cerchiamo ora di collocare *Finale*, i suoi personaggi, la sua atmosfera, dentro agli «statuti» di Orlando, utili perché ricchi di casi da confrontare e perché dai confini un po' *flou*.

Se le riapparizioni del teatro (II.8, II.9 ecc.) seguono l'impostazione di finta opera lirica data da Dossi a *Desinenza in A*, nella *Palingenesi*, a darci due generici ma indubitabili elementi di Soprannaturale concorrono, quanto a localizzazione spaziale e temporale, la casa diruta, in luogo di monasteri, castelli ecc. delle pagine del romanzo, e la stessa ambientazione notturna.

Ma quale soprannaturale? Direi che, data la presenza del diavolo, sia pure (ma ancora secondo la sua natura) trasformatosi in chirurgo, alchimista ecc., potremmo parlare di «soprannaturale di trasposizione». Anche questo atteggiamento di patto col diavolo per ottenere un risultato concreto grazie alla sua sapienza e alle sue arti, sembra riportare a quella tradizione mefistofelica cui anche Goethe attinge.

E scorre il brivido fra credito e non credito delle ultime righe:

Amore mi tiranneggia. E già le palpito in braccio, e dileguo entro lei;
ed anche il sogno dilegua.
Un'oncia meno di sangue; un libro di più.

Righe che sbilanciano l'atmosfera verso la letteratura "al quadrato" e si saldano, razionalisticamente, alla dimensione iperletteraria della struttura dell'opera e della sua scrittura, a differenza dell'angosciante ambiguità di Hoffman.

Del resto questo atteggiamento si adatta perfettamente anche al trattamento riservato all'immagine delle streghe. L'impressione che tutto il notturno e la presenza delle streghe appaiano come una allusione all'inizio del *Macbeth* di Shakespeare potrebbe ridursi a un facile accostamento del lettore, se il tragediografo non fosse un autore a più riprese considerato da Dossi come il vero iniziatore della modernità letteraria.²⁰ In particolare dall'inizio della tragedia, ovviamente.

²⁰ Dossi 1964, si vedano i numerosi rimandi nell'indice. Ma anche Dossi 1878 (1989), pp. 77 e 100.

La luna appare cornuta, inargentandomi intorno il ricco fogliame di una selva di noci, tutta a frutti di forca.

In questa, un rumore da lungi, qual tuono, e sulla mia testa, che aggriccia, uno sbattere d'ali e un rombo. Nella lunare atmosfera nereggià, un istante, un'immensa granata con su accavalcioni scarmigliate figure l'una all'altra aggrappate. Sono le streghe che, nude e unte, vanno a tregenda. E la granata dispare e in una folata zufolante di vento il rombo muore in distanza.²¹

In verità il dettaglio dello sbattere delle ali non compare nel dramma di Shakespeare, ma solo nella traduzione di Rusconi (1838), che traduce il primissimo verso del *Macchbeth*, in cui una strega si rivolge all'altra («Where hast thou been, sister?»), così: «Ove sei tu alata, sorella?».²² Ma oggi, nella biblioteca di Carlo Dossi a Corbetta, insieme a un'edizione inglese del 1868, si trova solo la traduzione di Bazzoni e Sormani 1873-74, che non reca «alata».²³ Non ho potuto verificare se questa edizione inglese porti quella aggiunta. Naturalmente, oltre alle traduzioni, si dovrebbero considerare le messe in scena delle rappresentazioni teatrali di cui Dossi poté essere spettatore, senza tralasciare il *Macbeth* dell'amato Verdi, con parole dello scapigliato Boito.

Non sarà un caso che nelle riflessioni delle *Note azzurre* a tornare più volte, della tragedia shakespereana, sia proprio il momento del sogno, che da una parte è un ingrediente fondamentale (lo sottolineerò fra poco) di questo finale, dall'altra svolge nel dramma inglese un ruolo altrettanto decisivo: è in sogno che Lady Macbeth, personaggio femminile negativo in linea perfetta con il tripudio di misoginia dell'opera dossiana, ispira l'assassinio di Duncan. E del resto le streghe, esseri per definizione “femminili”, proprio nel pronosticare la vittoria e la gloria a Macbeth, lo ingannano e lo trascinano verso la rovina totale, morale e politica.

21 Dossi 1878 (1989), p. 317.

22 Rusconi 1838.

23 Annoto che Dossi 1878 (1989) trasuda disprezzo verso Carcano, e le sue traduzioni, spesso messo in contrasto con il mitizzato Rovani.

3. Appunti di lettura

La dimensione libresca e teatrale dell'oggetto è sempre ribadita lungo l'opera, infatti. Sono già i due primi enunciati a posizionarci nella platea; o, forse meglio, sul palcoscenico: «Pùbblico mio, la commedia è finita. Tò! più nessuno».²⁴ Il regista (?) sembra voltarsi e rendersi conto solo ora che gli spettatori sono oramai andati tutti via: «Gli spettatori se la cavàrono bellamente per non compromètere la lor dignità cogli applàusi», dove saranno da notare i due decasillabi sdruccioli, entrambi con accento sulla quarta sillaba, dopo un settenario, «la commedia è finita» incorniciato da due quinari: «Pùbblico mio» e «Tò! più nessuno». Anzi, a voler cavillare sulla ritmica e sulla grafia, si direbbe che, in questo caso specifico, la “segnaletica” precipuamente dossiana degli accenti pleonastici serva a marcare il tratto soprasegmentale della vocalità, della pronuncia ad alta voce, della voce teatrale insomma di un parlato-recitato, più che essere un ammennicolo grafico, per l'occhio. E, benché consueta in Dossi, la grafia accentata dell'interiezione, in luogo della grafia con *h*, «Tò», sembra rimarcare la simmetria ritmica con l'attacco dell'altro quinario, anch'esso con accento segnato «Pùbblico». Lo stesso si dica per le proparossitone finali dei due decasillabi («cavàrono», «compromètere»). Questa attitudine da regista del narratore viene ribadita, vedremo, poco dopo. Intanto, dopo la presa d'atto dell'abbandono della sala da parte degli spettatori (ex lettori), segue la constatazione delle tracce abbandonate dal pubblico (con attacco endecasillabico, isolato dalla virgola, a costo di separare il soggetto dal verbo):

Nòbili segni del loro passaggio, sono bucce d'arancio, gusci d'arroste, spiegazzati programmi, scorci di zìgaro, aspèrgini ammoniacali – e un fischietto, che è la perduta espressione di uno di que' benèvoli che vanno a teatro col preventivo giudizio in taschino o leggono i libri dopo di averne scritta la critica.

Dove sarà da notare la bordata contro il pubblico recensore e giudicante, sul filo dell'antifrasi ironica («Nòbili», «benèvoli») e il recupero della dimensione della lettura, a fianco di quella teatrale.

Segue il buio in sala: i «lampadài» hanno spento le candele. Il personaggio che abbiamo chiamato “regista” si avventura in questo buio,

24 Dossi 1878 (1989), pp. 314-326.

a tastoni, finché si trova all'aperto, in campagna, il luogo della natura (esplicitamente contrapposto all'arte). È quello che in gergo registico si chiamerebbe un "esterno notte". Una notte dominata da presenze lugubri e magiche: il corno della luna, i noci (cari, in Italia, alle streghe), che evocano l'impiccagione con il loro disegno di "forche", l'incipiente temporale annunciato dallo squarciarsi di una grossa nuvola. Tutti segnali che vengono poi confermati dalle abitatrici tipiche di un tale scenario, le streghe, riconosciute al frullo delle ali e all'esplosione del temporale: «In questa, un rumore da lungi, qual tuono, e sulla mia testa, che aggriccia, uno sbattere d'ali e un rombo»:

Nella lunare atmosfera nereggiava, un istante, un'immensa granata con su accavalcioni scarmigliate figure l'una all'altra aggrappate. Sono le streghe che, nude e unte, vanno a tregenda. E la granata dispare e in una folata zuffolante di vento il rombo muore in distanza.

Dopo il teatro e la notte del sabba, si entra in un'altra ambientazione, e con essa in un altro genere letterario: «Ecco in fondo, un lumino – in fondo, in fondo com'è nelle fiabe delle vecchie nutrici», ma con una cinetica del personaggio che richiama quella di certi sogni: «Vò e vò, accelero i passi, pur non procedo. Sembra piuttosto che cammini la strada per mè, venendomi incontro. Il terreno sfuggemi sotto come la ruota motrice negli antichi opifizi a chi dentr'essa si sgamba»; finché il protagonista si trova accanto alla casa diruta del boia (che tradizionalmente da costume medioevale era infatti confinata fuori delle mura cittadine). E poi dentro, in un luogo che condensa i caratteri del cimitero e della cucina («Entriamo. È uno stanzone illuminato da torce dal giallastro chiarore e dal puzzo di camposanto. Potrebbe pigliarsi, da chi non avesse paura, per una cucina. Ma io, paura n'ho molta»), così come il suo inquilino condensa a sua volta i tratti del boia e del chirurgo prima («E sulla soglia, dove il chiaro di luna si sposa ai caldi riflessi della luce interiore, stà lo stesso inquilino, stà l'egregio chirurgo della legal medicina»), e del mago poi. Il regista e attore degli spostamenti («Entriamo»), in virtù della esplicitazione, pleonastica, ribadita, del pronome di prima persona, diviene personaggio con delle emozioni dichiarate («Ma io, paura n'ho molta»): poiché quella che pareva poco prima una cucina si rivela altro: un laboratorio magico («Io non scorgo che coccodrilli impagliati, che aborti e diavoletti in ampolle, e lambicchi dal naso lungo e schêlettri e corna di narvali e ova di roc, tutta roba indispensabile a un mago, e scorgo nel mezzo una fornace in mattoni,

bassa e quadrata, con su un tripode in bronzo e una colossale caldaja di tersissimo ottone»). Ed è solo il primo di alcune cascate di elenchi a seguire.

Il boia-chirurgo-diavolo-mago («L'onesto assassino si accarezzava la sua barbettina di capro», «il mago (chè boja non oserèi più chiamarlo)») promette – senza nominarla, ma possiamo dedurlo dal titolo, se non dalla lettura dell'intero libro – di fabbricare la donna perfetta per il protagonista, il quale si impegna a spaccar legna per la caldaia che il mago va riempiendo di «una variopinta miscèa d'ogni fatta di roba» oggetti concreti e non (dopo aver scoperchiati barattoli di altrettante robe)²⁵.

Questo è il luogo in cui si ritrova il piccolo topos dell'elenco di cose che finiscono nell'*olla podrida* delle maghe, da Teocrito alla commedia cinquecentesca. Qui, si direbbe, con la supremazia di oggetti sulle parti del corpo e con una nutrita compresenza di astratti (bugie, enigmi ecc.).

Dopodiché il protagonista insemmina l'entità femminile che perde la verginità: «A tale odore, oscillò per la stanza come un fioco tintinno d'isiaci campanelli, un catenaccio di castità, appeso al muro, si ruppe, si sciolse un nodo dello spilletto e un filo di verginità si accorciò, a tale odore, i capelli mi si drizzarono impiapiti e mi trovai sbottonato».²⁶

Dopo altri bollori e l'elenco del combustibile usato dal protagonista²⁷, ecco ergersi la figura della donna («Infine, una pellicola appare, che può, dopo vani conati, èrgersi intera; e si erge prendendo vaporosamente un'umana figura e intrasparendo in un roseo di mattinal nebbia»)²⁸.

Con un ritratto che si costituisce a partire dalle sostanze: «e fra l'aureola di esse e del fumo, v'è la figura accentandosi a femminili curve e turgenze. Una bollicina di azzurro (*vitriolum caeruleum*) le scoppia nel mezzo ed ecco frèmerle a pelle il reticolato venoso; una striscia di minio (*cinnabaris mercurialis*) vi guizza ed ecco guance soffuse di pudico rosore, con una bocca che è un bacio; due faville vi scàttano, ed ecco due

25 Dossi 1878 (1989), p. 324.

26 Ivi, p. 344.

27 «Io, intanto, avèa zeppa la sottofornace della legna spaccata, alternàndovela con carboni di rogo, fascinetti di spini e di mirto, ciuffi di sàndice, eringe, puleggio, ruta e mandràgora, che crescevano a cespi fra gli interstizi del pavimento, anzi, v'avèa aggiunto quanta carta sùdicia m'era caduta fra mani, cioè squarci dal Baffo, dal matrimonio di Sanchez, dal cànone de dilectissimis, dal trattato di Villanova ut mulier hàbeat dulcèdinem — et caetera». Dossi 1878 (1989), p. 325.

28 Dossi 1878 (1989), p. 326.

occhi, lucidi di desiderio e di làgrime, che intensamente mi fisano». Infine la chiusa. Lapidaria:

Amore mi tiranneggia. E già le pàlito in braccio, e dileguo entro lei;
ed anche il sogno dilegua.
Un'oncia meno di sangue; un libro di più.²⁹

4. Inversioni di situazione e di lingua

Complessivamente notiamo come il fattore di quello che potremmo chiamare genericamente “spostamento” domini su vari piani il capitolo. In verità è uno spostamento che può giungere ai caratteri del rovesciamento, dell'inversione. Per quanto riguarda quelli che si potrebbero chiamare “attanti”:

- a. rovesciamento della situazione dell'autore, mittente: «ond'io, pòvero autore che pretendeva di rischiarare il mio pròssimo, tròvomi al bujo, obbligato a cercarmi tastoneggiando la via».³⁰
- b. rovesciamento della situazione dello spettatore, destinatario («un fischietto, che è la perduta espressione di uno di que' benèvoli che vanno a teatro col preventivo giudizio in taschino o lèggono i libri dopo di averne scritta la critica»)³¹

Anche sul piano della sintassi, lo spostamento produce vere e proprie inversioni, del resto tipiche della prosa e poesia classicheggianti, ma qui ricorrenti con una tale ossessione da essere quasi grammaticalizzate e certo con effetti anticlassici:

L'anticipazione dell'aggettivo, di stampo classicheggiante, ma condotta all'ossessione: ben 41 casi, contro 14 sequenze non marcate (nome + aggettivo):

- immensa granata, scarmigliate figure, antichi opifizi, caldi riflessi, colossale caldaia di tersissimo ottone, cupo stroschio, nero baratro, snumerata abitazione, giallastro chiarore, vastissimo armadio, innumeri vasi, nera putredine, gentile civetta, candidissimi denti, prudentissima vulva, variopinta miscèa, assortite bugie, nerissima pece, colombino

²⁹ Le ultime citazioni sono tutte tratte da p. 326.

³⁰ Dossi 1878 (1989), p. 317.

³¹ *Ibidem*.

- sterco, acutissimo odore, fioco tintinno, isìaci campanelli («fioco tintinno d'isìaci campanelli»), ficulni priapi, (qui diminuiscono le figure dell'anteposizione) infernale miscèa, umana figura, biondissimo fumo, tremolante figura, femminil curve e turgenze, pudico rossore;
- notevole soprattutto quando avviene a scapito di quelle che sono delle vere e proprie collocazioni dell'italiano standard:³² fresc'aura, preventivo giudizio, legal medicina («l'egregio chirurgo della legal medicina» per di più arricchito da apocope, con ulteriore distorsione poetica di un termine tecnico-scientifico), lunare atmosfera, erotici dizionari, fantina majòlica, mattinal nebbia;
 - o, per la bassa estrazione lessicale del nome, inaspettati, in uno stilema come l'inversione, di stampo classico, aulico: spiegazzati programmi, galeotto berretto, arrugginiti chiodi, tutelari spugnette.

Le tredici eccezioni sono le seguenti: vecchie nutrici, ruota motrice (ma «ruota motrice in antichi opifizi»), luce interiore (ma «caldi riflessi della luce interiore»), acqua corrente (ma in «cupo baratro di acqua corrente»), luna falcata, «canghe cinesi, spazzole eccitatrici» (in elenco), dito infame, glùtine nero, nodi scorsò (in breve elenco: «filtri, nodi scorsò, fòrbici e lime»), pelle agnellina, orecchie asinine, penne paonine.

Forse ragionando su queste eccezioni, in cui Dossi non ricorre all'inversione, potremmo trovare un indizio del fine stilistico che vuole ottenere quando invece vi ricorre.

L'ipotesi che lo scrittore volesse evitare delle sovversioni semantiche, magari davanti a collocazioni che non avrebbero sopportato una diversa combinazione da quella cristallizzata e grammaticalizzata, mi sembra da escludere.

Un'esigenza di tipo semantico-grammaticale si può invocare solo nel caso di «vecchie nutrici», dove l'anticipazione avrebbe lasciato intendere «tra le nutrici, quelle vecchie», mentre le nutrici presenti sono *tutte* vecchie.

Un simile discorso si potrebbe fare per la possibile alternativa a «ruote motrici» (*motrici ruote),³³ sebbene non avrebbe sfigurato accanto a

32 Come esempio potremmo prendere «pudico rossore», presente in *Finale*. Altre indicazioni di base sulle collocazioni in Simone 1995 (1990), pp. 434 sgg.; Dardano 2005, pp. 67-69; Berruto-Cerruti 2017, p. 205.

33 Il *GDLI* dà la prima comparsa di «motrice» con A. Negri. Non è registrato «ruota motrice». Nulla di più si ricava dal Tommaseo-Bellini.

«legal medicina», ma il sovvertimento della collocazione non sarebbe stato ripagato da un parodico cozzo fra l'aulico e il non aulico, come se l'ambito tecnico non fosse sentito sufficientemente aulico da meritare una parodia, a differenza di quelli, appunto, medico («legal medicina») o erudito («erotici dizionari»)³⁴.

Per «acqua corrente», si escluda un possibile timore da parte del Dossi che il lettore potesse fraintendere l'aggettivo per il sostantivo: *corrente* come forma abbreviata per «corrente elettrica» non sembra esistito al tempo: non compare nel Tommaseo-Bellini e nel *GDLI* è attestato solo con Panzini.

Insomma, si tratta di una strada tortuosa e con risultati circoscritti a poche delle collocazioni, e, quando ve ne siano, discutibili. Sembrerebbe più proficuo seguire invece la pista del ritmo.

5. Moduli ritmici

A ben vedere, trentatré di quelle anticipazioni sopra elencate creano, a partire dal penultimo accento, un ritmo quinario (adonii, accentati sulla prima e sulla quarta).³⁵ Si direbbe che per questo Dossi ricorra all'accentazione «priapi»,³⁶ segnata, in luogo della tradizionale ed etimologica «priàpi».

Se Dossi avesse operato un'anteposizione, in quei 13 casi, avrebbe perso la clausola quinaria che sembra l'obiettivo principale delle anticipazioni stesse, e si sarebbe ritrovato con 13 clausole quaternarie. Rinunciando invece all'anticipazione consueta, ottiene ancora tredici quinari.

Credo che possa essere illuminante del peso che la ricerca di un ritmo presieda nella scelta di Dossi perfino negli elenchi, analizzarne uno:

Ci si vedèano peli di porco, peli di volpe, di scimmia, di gatto, di giumenta e di àsino (quasi tutti strappati a regine dalla mano sinistra), ci si vedèano e grilli e berretti a sonagli, tràppole e reti, pezzi di sùghero (forse cervelli), calzette (forse coscienze), pillole d'oppio e palle di piombo, denti nascosti in sorrisi, trombe d'Eustachio al rovescio,

34 Nel resto del romanzo segnalò almeno «gazzettieri cronisti» (p. 180).

35 Ne rimangono fuori solo 7: cupo stroschio, snumerata abitazione, colombino sterco, isiaci campanelli, femminil curve, fresc'aura, erotici dizionari, arruginiti chiodi.

36 Che qui vale «genere di fungo», vista la vicinanza a «ficulni», cioè «fatti di legno di fico» (vedi *GDLI* per entrambe le voci).

assortite bugie, tutelari spugnette, enigmi, fughe per farsi inseguire, rapine abbigliate di tenerezza, «sì» che parèvano «no», e «no» che parèvano «sì», piattole ed esche, banderuole e farfalle.³⁷

La volontà organizzatrice e coesiva ed euritmica è evidente. Ne faccio un'analisi, che spero sia più perspicua disponendo il passo in modo da evidenziarne graficamente gli aspetti da mettere in luce.

Ci si vedèano

 peli di porco, peli di volpe,
 di scimmia, di gatto, di giumenta e di àsino (quasi tutti
 strappati a regine dalla mano sinistra),

ci si vedèano

 e grilli e berretti a sonagli,
 trappole e reti, pezzi di sùghero (forse cervelli),
 calzette (forse coscienze),
 pillole d'oppio e palle di piombo,
 denti nascosti in sorrisi, trombe d'Eustachio al rovescio,
 assortite bugie, tutelari spugnette,
 enigmi,
 fughe per farsi inseguire, rapine abbigliate di tenerezza,
 «sì» che parèvano «no», e «no» che parèvano «sì»,
 piattole ed esche, banderuole e farfalle.

L'intento di evitare un elenco caotico, o di mettere ordine nel caos dell'elenco è già nella coesione testuale affidata all'anafora «Ci si vedèano (...) ci si vedèano», sebbene la prima schieri una serie di specificazioni affidate alle sei ricorrenze della preposizione «di» e la seconda introduca, come *variatio*, un polisindeto («e... e...»). La volontà di organizzare euristicamente l'elenco, domandone il caos, emerge fin dall'attacco, che preferisce ripetere simmetricamente «peli di porco, peli di volpe», prima di dare la stura alla lista di nomi, astratti e concreti. Le simmetrie spessaggiano: a parte le due anafore, si osservano:

- la coppia «peli di porco, peli di volpe» (isoritmica, di due quinari adoni);
- la quaterna «di scimmia, di gatto, di giumenta e di àsino» (se si vuole assommabili alla coppia che precede in 6 elementi, percepibili come

37 Dossi 1878 (1989), p. 324.

- tre coppie). Dopo la ripresa anaforica dell'inizio («ci si vedevano») è ora il luogo di;
- una terna, l'unica, polisindetica «e grilli e berretti a sonagli»;
 - segue la coppia «tràppole e reti, pezzi di sùghero» (di due quinari adoni),
 - e subito dopo il nome isolato «calzette» (unico insieme a «enigmi») si crea;
 - la simmetria tra «forse cervelli» e «forse coscienze» (anaforiche e isoritmiche: due quinari adonii);
 - di nuovo una coppia, «pillole d'oppio e palle di piombo» e con la stessa struttura sintattica, lo stesso ritmo della coppia iniziale (quinario adonio), e con essa fortemente allitterante «peli di porco, peli di volpe»);
 - altra coppia, isoritmica di due ottonari, «denti nascosti in sorrisi, / trombe d'Eustachio al rovescio»;
 - altra coppia «assortite bugie, tutelari spugnette» (due anteposizioni simmetriche e, insieme, due settenari che recano la cellula ritmica quinary adonia);
 - una parola isolata («enigmi»), ma dello stesso ritmo dell'altra unica parola isolata («calzette»);
 - altro ternario («calzette»);
 - ancora un'altra coppia, che si distingue per essere sintatticamente un po' più complessa delle altre: «fughe per farsi inseguire, rapine abbigliate di tenerezza», e che sono un ottonario e un endecasillabo (sebbene di quinta);
 - e un'altra coppia ancora simmetrica («“sì” che parèvano “no”, e “no” che parèvano “sì”») percepibile come due ottonari;
 - e poi l'ultima, doppia dittologia («piàttole ed esche, banderuole e farfalle»).

A parte questo sistema di simmetrie e la presenza di ritmi percepibili come sequenze ritmiche assimilabili a quelle tradizionali e istituzionali nella poesia, sia pur minime, mi preme sottolineare quanto sia cospicua la presenza della micro-cellula melodica del quinario-adonio. Ne conto ventidue: *Ci si vedèano, peli di porco, peli di volpe, ci si vedèano, (ber) retti a sonagli, tràppole e reti, pezzi di sùghero, forse cervelli, forse coscienze, pillole d'oppio, palle di piombo, (nas)costi in sorrisi, (d'Eus)tachio al rovescio, (assor)tite bugie, (tute)lari spugnette, farsi inseguire, (ra) pine abbigliate, di tenerezza, (pa)rèvano “no”, (pa)rèvano “sì”, piàttole ed esche, (bande)ruole e farfalle.*

Aggiungo che tutte le quindici clausole di paragrafo del capitolo sono quinarie. Non solo. Va detto che sulle 47 clausole seguite da punto del *Finale*, quattro delle sei apocopi presenti formano clausole quinarie: *pur non procedo*; *cuor nel bacino*; *dev'esser gentile*; *mattinal nebbia*. Come si ricorre all'apocope nel quinario non in clausola, fra gli altri tanti, «legal medicina».

Vista anche la poca diffusione in *Desinenza in A* del fenomeno dell'apocope, la sua ricorrenza in questa situazione ritmica sembrerebbe confermare la volontà di ottenere tale ritmo.

E delle altre 42 clausole rimanenti tre sono formate da una proparossitona precedente un'ossitona: *tersissimo ottone* (clausola d'elenco), *medesima strada, nerissima pece* (clausola dell'elenco analizzato). Anche qui, mi sembrerebbe che dal ricorso a proparossitone, diffuse nell'opera ma non di altissima frequenza nella lingua italiana, sia confermata la stessa volontà.

Si tratta di una cellula ritmica minima, ma all'inizio della mia lettura ho fatto notare alcune sequenze ritmiche più lunghe. Non mi spingo a un'analisi delle varie sequenze ritmiche che potrebbero ritrovarsi, e di cui talora i quinari potrebbero essere parte: mi contento del minimo, sia perché la cellula è assai ricorrente, sia perché a uno sguardo veloce mi sembrano abbastanza discutibili altre sequenze più lunghe.

Quanto a un altro aspetto presumibilmente asemantico del testo (a meno che non vogliamo ricercarvi un fonosimbolismo), le allitterazioni, ricordo solo le più fragorose: «LampaDài Del Diavolo!» (p. 317), «fRutti di foRca» (p. 317 poco prima si ha anche «fogliame»), «foLaTa zufo-lanTe» (p. 317), «ÒrrIDe ancora D'arrugginiti chiODI» (p. 318), «di pappagaLLini e di paLLLoncelLi» (p. 321), «peNNe paoNiNe» (p. 323), «tAcchI AltI tutti intrisi» (p. 323), «fumOSa e fOSfurea» (p. 324), «peli di porco, peli di volpe» (p. 324) «Pìllole d'oPPIo e Palle di Plombo» (p. 324, questo, lo si è annotato, molto assonante con il precedente) «a griLLare e pùLLuLano boLLe» (p. 326), «biondissiMO fuMO dalla fragranza di muschio» (p. 326).³⁸ Non si rilevano, però, omoteleuti.

Tutto ciò sembra andare verso la conferma anche da questo punto di vista del ritmo, se ce ne fosse bisogno, della reputazione di poemetti in prosa che i romanzi di Dossi si sono conquistati.³⁹

38 Dossi 1964, nota 173 designa come «allitterazione» la ripetizione («generalmente triplice») di una sillaba.

39 Isella 1958; Coletti 2006 (2008).

6. Mutazioni

L'apparenza della forma dell'Opera teatrale-musicale, il melodramma, diciamo (in tre atti, una "sinfonia" cioè overture iniziale e appunto un "finale") è preceduta da un elemento libresco: le pagine di *Margine alla Desinenza in A*, che semmai alludono a un *côté* più figurativo che musicale, sia pure di una figuratività nel senso del libro materiale e dei suoi margini. Questo per dire di un'ambiguità di statuto di genere che viene esibita dalla macrostruttura e che viene riproposta dal "finale".

In particolare, il finale oscilla tra il genere promesso dal titolo, quindi il melodramma, e poi si declina in varie mutazioni a diversi livelli: quello della sostanza narrativa e le allusioni. Innanzitutto si propone a guisa di acre recensione del pubblico e del suo comportamento, che ha abbandonato la sala lasciando al buio il narratore. Che esce in una notte da tregenda, ma che evoca il genere delle "fiabe": «Ecco in fondo, un lumino — in fondo, in fondo com'è nelle fiabe delle vecchie nutrici».

Dal teatro alla fiaba alla casa di quel personaggio che, anch'esso si tramuta via via: da «pubblico», a «l'egregio chirurgo della legal medicina», a «l'onesto assassino», «e in seguito il mago (chè boja non oserèi più chiamarlo)». In questo notturno il fantastico non manca di alludere alla dimensione onirica, in verità ovunque, ma forse soprattutto nella descrizione di una situazione illogica tipica da sogno: «Ecco in fondo, un lumino – in fondo, in fondo com'è nelle fiabe delle vecchie nutrici. Io anelo arrivarlo. Vò e vò, accèlero i passi, pur non procedo. Sembra piuttosto che cammini la strada per mè, vèndomi incontro». Chiaro che la sensazione irrealistica di questo *piétiner sur place* che pure concede di spostarsi è una tipica situazione contraria all'elementare della logica che sussiste solo in sogno.

Questa continua mutazione è perfettamente analogica alla situazione in cui si trova il personaggio nel finale: costruire stregonescamente, e in virtù delle arti alchemiche, un donna perfetta.⁴⁰

A dire il vero oltre alla presenza degli svariati luoghi e altrettanti personaggi a essi legati (teatro, campagna, casa delle fiabe, casa, cucina, officina; spettatori, chirurgo, assassino, boia, mago; il regista, il censore,

40 Il titolo del libro, del resto, *Desinenza in A*, se indica come tema del libro tutto ciò che è del femminile (giusta la prima declinazione femminile in *-a del latino*), potrebbe avere nella parola «desinenza», vista dal finale, anche il significato di "finale, fine, termine" in *-a*, in donna, come la creazione della donna *ad hoc* è l'ultimo approdo del personaggio, poco edificante (*desinit in piscem...*).

l'apprenti sorcier) ciò che colpisce in questo finale, sensibilmente diverso dal resto del libro, è lo spessore di condensazione fantastico-onirica. È che presiede non solo a singoli accenni come quello fatto qua sopra, ma a tutta la possibilità di trasformazioni, condensazioni, sostituzioni di personaggi e luoghi.

In questo senso l'importanza del sogno, che in Shakespeare ha avuto se non altro un emulsionante, è indicativa. Anche il *Macbeth* è in gran parte notturno, lunare, come *Finale* e, come in *Finale*, il sogno ha un posto importante, e in entrambi sonno, sogno, veglia si fondono e confondono. Sebbene in Shakespeare anche l'ebbrezza da vino si aggiunga a creare lo stato di obnubilazione della coscienza, in entrambi è centrale la presenza della magia e della stregoneria col suo armamentario di calderoni, pozioni ecc., ma in Dossi alle streghe vere e proprie viene circoscritto il ruolo che invece, nell'inglese, emana su tutte le vicende soprattutto dall'inizio del primo e quarto atto, rimpiazzate, si direbbe dal chirurgo-mago, e all'inizio piegate alla cultura popolare italiana della «tregenda» e munite di «granata»⁴¹. Per introdurci poi in un clima sublime di alchimia quasi mitologico, da opificio di Vulcano, dove gli oggetti specie organici della tradizione magica vengono sostituiti da una miscola di astratti e concreti. Se anche le inversioni sintattiche potrebbero forse essere in linea con certe filastrocche che vengono rovesciate nel nonsense dalle streghe, è forse più pregnante che il dramma dell'amatissimo Shakespeare abbia agito non solo sulla macro-situazione del mutamento (là più stregonesco, qui più alchemico), ma forse anche (sia pure in minore) nell'ambiguità tra veglia e sonno («Amore mi tiranneggia. E già le pàlpite in braccio, e dileguo entro lei; ed anche il sogno dilegua. Un'uncia meno di sangue; un libro di più»).

41 Fa appena conto di ricordare di sfuggita che, per l'interesse verso le tradizioni e le narrazioni popolari, nella scapigliatura si distinse lo studioso e scrittore Vittorio Imbriani. Sul quale si può vedere Cirese 1971 (1988), soprattutto p. 208 sulla sua modernità filologica ormai post-romantica e in concordanza di fase coi De Gubernatis (Angelo) e Pitre. Quanto all'acclimatamento che le figure delle streghe assumono nella pagina dossiana, potremmo parlare di quella che si definisce "traduzione culturale". Su quest'ultima si possono vedere, oltre al pionieristico e teorico Bhabha 1994, l'antologia di Bollettieri Bosinelli-Di Giovanni 2009, e il volume a cura di F. Italiano e M. Rössner 2012.

7. Tempi verbali ed elenchi di transizione

Un ultimo appunto sull'uso dei tempi verbali, la cui variazione segue da vicino il cambiare dei luoghi, con la possibilità di fare alcune notazioni sui luoghi.

Il brano, che consta di 202 righe, può essere precisamente suddiviso, sulla base dell'alternanza dei tempi verbali, in 15 sezioni, talora assai lunghe e talaltra di un breve un enunciato:

1. si apre con un breve enunciato al passato prossimo («la commedia è finita»), seguito da una frase nominale («To'! più nessuno»);⁴²
2. segue un breve passo indietro, la ricostruzione di ciò che era avvenuto: il dileguarsi del pubblico, al passato remoto («Gli spettatori se la cavàrono ecc.»);
3. per poi precipitare nel presente, per 46 righe, introdotto da un elenco appeso appena ad un «sono», al limite dello stile nominale (vedi 1), quasi una sospensione temporale;
4. si trova un imperfetto: «L'onesto assassino si accarezzava la sua barbettina di capro, guardandomi (...)» (p. 318);
5. narrazione delle azioni compiute nel nuovo luogo chiuso (opificio ecc.), di cui l'agente è il chirurgo-mago ecc., tutte rese con il passato remoto (il primo «Un cupo stroschio si udì»);
6. breve passaggio descrittivo all'imperfetto, chiuso da un altro elenco («Formavano il combustibile ecc.»);
7. brevissimo enunciato al passato remoto («e lì mi diedi a spaccare»);
8. inciso all'imperfetto che apre un ulteriore elenco;
9. ritorno alla narrazione al passato remoto per alcune pagine, dove dominano le azioni del mago;
10. due imperfetti sorreggono un passo descrittivo, seguito da un elenco (quello sopra descritto in questo saggio);
11. azioni del mago, al passato remoto;
12. descrizione dei primi effetti magici dell'alchimia e un'azione del mago, al presente (pp. 324-325);
13. fortemente contrapposta al precedente passo con un «Io, intanto ecc.» terminante con un elenco brevissimo, la narrazione al passato remoto delle azioni già compiute dal protagonista in sincronia con le azioni del mago alla sezione 11;

42 Sullo stile nominale si veda Herczeg 1955.

14. un'azione, anzi mancata azione del mago, al passato remoto «Ma il mago non mi disse pur grazie»;
15. apre l'ultima sezione al presente un enunciato generale («Un mago non dev'esser gentile»), in coincidenza con un brano eminentemente descrittivo (la comparsa della «donna»).

Sembra piuttosto chiaro almeno che tutto ciò che si aggira attorno al mago venga descritto con il passato remoto (sezioni 5 e 9, 11). Ma anche, sia pure brevemente, le azioni del «pubblico» (2) e in parte del protagonista nelle vesti di assistente (13).

Mentre gli effetti, i prodotti delle alchimie del mago sembrerebbero richiedere il presente, come se coinvolgessero più direttamente il protagonista narratore.

Diciamo che alla narrazione degli atti risponde il passato remoto, e invece al presente l'afflato più descrittivo. Naturalmente dovremo tenere presente la macro-distinzione che Weinrich propone fra i tempi del mondo commentato (presente, futuro, passato prossimo) e i tempi del mondo narrato (passato remoto).⁴³ E in questo mi pare che Weinrich e Benveniste vadano d'accordo, quando il francese dichiara che «per un parlante che si riferisce a sé stesso, il tempo fondamentale è il 'presente'»; aggiungendo «tutto ciò che egli prende su di sé come compiuto enunciandolo alla prima persona del perfetto, si trova immancabilmente rigettato nel passato»⁴⁴, «passato» che per Benveniste è il dominio dell'enunciazione *storica* (aoristo⁴⁵, imperfetto, piuccheperfetto), distinta dall'enunciazione del *discorso* (presente, futuro, perfetto).⁴⁶ A dire il vero Benveniste include nel primo livello anche un tipo speciale di presente, il «presente di definizione»:⁴⁷ quello che troviamo all'inizio dell'ultima sezione («Un mago non dev'esser

43 Weinrich 1964 (1978), soprattutto il secondo capitolo: «Mondo commentato, mondo narrato», pp. 37-73. Per il presente nell'italiano, si veda Herczeg 1962 (1972); Herczeg 1972; Bertinetto 1986; Bertinetto 1991; Bertinetto 1992.

44 Benveniste 1966 (1994), p. 295. Per una collocazione del saggio di Benveniste nell'orizzonte della teoria narrativa, si può vedere il vademecum di Bourneuf-Oullet 1972 (1976), pp. 87-90.

45 Quello che in Weinrich è «passato remoto», Benveniste 1966 (1994), p. 298 nota 3.

46 Il «perfetto» è per Benveniste l'etichetta sotto cui si raccolgono tutte le forme composte.

47 Benveniste 1966 (1994), p. 285.

gentile»)⁴⁸, che secondo quest'ottica potrebbe far parte della sezione precedente, o comunque rappresentare un elemento di modulazione nel passaggio dal passato remoto al presente. Una modulazione da assimilare dal punto di vista dell'orchestrazione stilistica alla funzione dell'elenco di cui tra poco.

Più discutibile sarebbe partire dal presupposto che il presente è il tempo d'elezione per il resoconto di un sogno, e ipotizzare un'approssimativa distinzione fra ciò che è frutto del sogno e ciò che sarebbe frutto della immaginazione e della sua narrazione al passato remoto. Tuttavia, vista la parziale ambiguità che si crea nel capitolo, non è un'ipotesi da buttar via, almeno a un livello orientativo.

Un'altra osservazione riguarda invece il ricorso all'elenco, che, seppure retto da un verbo, tende per sua natura alla sospensione temporale. Tre dei cinque maggiori elenchi sono collocati tra un brano all'imperfetto e uno al passato remoto (tra 6 e 7, 8 e 9, 10 e 11). La funzione dell'elenco risulta quindi anche quella di una sorta di modulazione, di transizione, nel segno della sospensione temporale. Un altro aspetto dell'elenco lo accennerò nel prossimo paragrafo.⁴⁹

8. Mutazioni di luogo e sensi

Il primo paragrafo è dominato dalla vista (assenza di pubblico e loro tracce, che producono l'elenco), dall'udito, evocato anch'esso in assenza («se la cavarono bellamente per non compromettere la lor dignità cogli applausi» p. 317), e dall'assenza di vista (il «bujo») di un interno fuori del teatro.

Introdotti da un'avversativa, sono il cambiamento di rotta e il recupero dell'orientamento tramite tatto («Sennonché una fresc'aura mi sor-

48 Sia pure di sfuggita, non posso rinunciare a proporre una somiglianza di certi passi gaddiani, in cui nel passato remoto si incuneano enunciati brevissimi, apoftegmi. Penso innanzitutto al celebre brano, analizzato stilisticamente da Pasolini 1988 (1963), della *Cognizione del dolore*, in cui Pastrufazio getta più volte il gatto dalla finestra, a fini di verifica scientifica («Perché ogni oltraggio è morte» Gadda 1980 (1963), p. 39).

49 Sull'elenco si segnalano le osservazioni sparse ma illuminanti di Spitzer 1968 (1971) e Bachtin 1965 (1979), oltre a Eco 2009. Importante anche Rico 2012, con l'annesso intervento di Del Giudice, ricco di spunti. Per Gadda, si hanno osservazioni interessanti in Roscioni 1969 (1995), soprattutto alle pp. 32-37. Per l'elenco in Arbasino, scrittore che si è fra l'altro interessato a Dossi, si permetta il rinvio a Della Corte 2014. Su un tema vicino, si veda pure Orlando 1994, sebbene nel caso di Dossi non si tratti di oggetti desueti, ma funzionali o rifunzionalizzati, seppure bizzarri e rari.

rade la fronte. Non più l'afa, non più l'ottuso dell'arte» p. 317) e udito («romore», «rombo» ecc.).

Dopodiché grazie a un «lumino», che richiama la fiaba («com'è nelle fiabe»), è la vista a orientare il personaggio che dice «io» nella sua camminata, che raggiunge la «casa in rovina» ed entra nel primo stanzone, che «potrebbe pigliarsi, da chi non avesse paura, per una cucina». In corrispondenza con la sezione 5 proposta per i tempi verbali, si ha un prepotente richiamo dell'udito con «stroscio», ma poi la vista sembra prendere il sopravvento. Va tuttavia rilevato che lungo tutto il racconto, e soprattutto negli elenchi, viene indirettamente evocato il tatto da un'aggettivazione che va da «fracide» a «putrido» a «polluti», a «lisi» a «spinosi» a «sudicia» e dai nomi «glutine», «putrèdine», «pece», «fardi», ed espressioni come «intrisi della solita pece». Il tatto viene evocato da una selezione accurata di parole della descrizione degli oggetti, ma non giunge mai alla conferma tramite il contatto con il protagonista.

D'altra parte gli spazi non sono mai delimitati da confini, muri, pareti. Questo, si direbbe, ancora in linea con quel che può accadere in un sogno, o anche in una visione. Anche l'edificio dove vive il mago, da lontano, dall'esterno, è avvistato come «diruto».

Credo che possa essere interessante verificare l'ipotesi che Franco Moretti ha proposto per la funzione della metafora, chiedendosi *quando* essa si presenti. Anche nella *Palingènesi della donna*, sembrerebbe che la metafora, sia pure sotto una forma meno dura, appaia proprio in due momenti di limite, come dice Moretti, in cui dal noto si passa all'ignoto e si cerca di ridurlo al noto.⁵⁰

I passi interessanti da questo punto di vista sono due. Il momento in cui il protagonista scorge qualcosa nel buio, grazie al «lumino», e gli torna utile l'evocazione delle fiabe: «come nelle fiabe delle vecchie nutrici», e una volta entrato nel laboratorio, la similitudine è la seguente: «potrebbe pigliarsi, da chi non avesse paura, per una cucina».⁵¹ Debordante di oggetti, strumenti, della maggior parte dei quali è tanto utile la

⁵⁰ Moretti 1997, pp. 43-48.

⁵¹ In questo saggio, per «spazio, spazi» intendo quello che Zumthor definisce «spazio descritto» (che «consiste nel dissertare sulla rappresentazione letteraria dello spazio fisico; concerne, talvolta non senza equivoci, l'estetica della descrizione» (Zumthor 1995, p. 355). Per lo spazio in letteratura si veda Iacoli 2008, con una chiara introduzione e ricca bibliografia; per il ruolo del paesaggio e dello spazio costruito dai sensi («soundscape» ecc.) si veda Rodway 1994 (2011).

ridondante presenza quanto la bizzarria, sembrerebbe che nell'immaginazione di Dossi (in seguito accanito collezionista) abbia agito una vocazione da allestitore di quelle *Wunderkammern* che i collezionisti dal Cinque al Settecento e oltre stipavano di oggetti più o meno bizzarri in esposizione. In effetti, la ricercatezza, il rigore, la precisione, la ricchezza linguistiche degli elenchi così doviziosi di Dossi sembrano rispondere, più che al caos, a un tentativo di circoscrivere ed esorcizzare dentro il limite ampio ma controllabile del collezionista conoscitore ciò che altrimenti sarebbe sconosciuto e spaventoso.⁵²

Quanto appena detto si accorda, a un livello superficialmente biografico, con gli interessi collezionistici di Dossi, e che sono in linea con certo spirito museografico di frange scapigliate (Imbriani, ad es.; ma si veda pure l'amicizia con Lombroso in quest'ottica). Del resto sembrerebbe di individuare due movimenti diversi nello stile di Dossi. Se da una parte assistiamo a una spinta grottesca (soprattutto nel romanzo) e visionaria e soprannaturale nel finale, d'altra parte il ritorno ossessivo di cellule ritmiche, spesso combacianti con le torsioni espressionistiche (le inversioni aggettivo + nome spesso scandite su ritmo quinario),

52 Sia pure senza badare ai cambiamenti minimali, abbozzo qui una rozza tabella per fissare le concomitanze fra tempi verbali (PR = Passato Remoto; PRES = Presente; IMP = IMPERFETTO), istanza narrativa o descrittiva, i sensi e i luoghi:

1	PP	Narrazione	Vista	Teatro
2	PR	Narrazione azioni pubblico	Vista	Teatro
3	PRES	Descrizione, Elenco	Vista-elenco (<i>Nobili segni sono</i>) Tatto (<i>fresc'aura</i>) Udito Vista (<i>lumino</i>)	Teatro Camapagna Fiaba
4	IMP	Narrazione Azione del mago	Vista	Stanzone-cucina
5	PR	Narrazione Azioni del mago	Vista	"
6	IMP	Descrizione, Elenco	Vista, (Tatto)	"
7	PR	Narrazione azione del protagonista	Vista	"
8	IMP	Descrizione, Elenco	Vista, (Tatto)	"
9	PR	Narrazione azioni del mago (e del protagonista)	Vista	"
10	IMP	Descrizione, Elenco	Vista, (Tatto)	"
11	PR	Narrazione Azioni del mago	Vista	"
12	IMP	Descrizione, Elenco	Vista, (Tatto)	"
13	PR	Narrazione azioni del protagonista Sincroniche con 11	Vista	"
14	PR	Narrazione Azioni del mago	Vista	"
15	PRES	Descrizione	Vista	"

suggeriscono in piccolo quello che avviene anche in una dimensione maggiore della pagina: elenchi che, anziché sfuggire nel caotico, sono controllati da anafore e simmetrie, e che più strambi oggetti espongono, maggiore florida ricchezza e maniacale precisione lessicale richiedono. Senza contare la funzione modulante, di assorbimento dei contrasti che questi elenchi assumono nelle transizioni temporali e narrative: cioè, ancora, una funzione ordinatrice, centripeta.

In quest'ottica di controllo, che potremmo definire "enciclopedica", di cumulo, potranno essere lette in parte perfino le trasformazioni di personaggi irreali, perturbanti, le identità dei quali si svolgono di trasformazione in trasformazione, da un fantasma all'altro, ma a lettura compiuta sono infilzati su uno spillo in una bacheca da museo del soprannaturale, dove li si contempla tutti insieme, nello stesso tempo: per intendersi, in sincronia. Le loro trasformazioni, possiamo dire, sono reversibili, interscambiabili. Al limite, uno potrebbe venire prima dell'altro senza che l'intreccio narrativo ne sia turbato. Ciò è del tutto in armonia con un recupero folklorico di certe immagini, cumulate, del soprannaturale («diavolo» e «streghe» e «mago» ecc.), e certi dettagli, anche questi cumulati, di esso («ali» e «granate»), che conducono a un soprannaturale essenzialmente di trasposizione.⁵³

Bibliografia

- Bachtin 1965 (1979) = Mikhail Mikhailovic Bachtin Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bhabha 1994 = Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.
- Benveniste 1966 (1994) = Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Bologna, Il Mulino, 1966 (1994).
- Berruto-Certuti 2017 = Gaetano Berruto, Massimo Cerruti, *La linguistica. Un corso introduttivo*, Torino, Utet, 2017.
- Bertinetto 1986 = Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Bertinetto 1991 = Pier Marco Bertinetto, *Il verbo*, in GGC, pp. 13-161.

⁵³ Già esposto nelle pagine precedenti. Le somiglianze con il *Faust* potrebbero proseguire, e meriterebbero un supplemento d'indagine, magari a partire dalla prima parte misogina dell'opera dell'adorato Goethe. Non bisognerà dimenticare che il *Mefistofele* di Arrigo Boito andò in scena alla Scala di Milano nella prima redazione il 5 marzo 1868.

- Bertinetto 1992 = Pier Marco Bertinetto, *Due tipi di presente storico nella prosa letteraria*, in AA.VV., *Studi in onore di Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 65-87.
- Bollettieri Bosinelli-De Giovanni 2009 = Maria Roda Bollettieri Bosinelli-Elena De Giovanni (a cura di), *Oltre l'occidente. Traduzione e alterità culturale*, Milano, Bompiani, 2009.
- Bourneuf-Oullet 1972 (1976) = Roland Bourneuf, Réal Oullet, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, (I ed. franc. 1972) 1976.
- Cirese 1971 (1988) = Alberto Maria Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1988 (1971).
- GGC = *Grande Grammatica di Consultazione*, voll. III, a c. di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Laura Vanelli, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Coletti 2006 (2008) = Vittorio Coletti, *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in Moretti 2006 (2008), pp. 307-346.
- Contini 1988 = Gianfranco Contini (a cura di), *Italia magica*, Torino, Einaudi, 1988.
- Dardano 2005 = Maurizio Dardano, *Manualetto di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 2005.
- Della Corte 2014 = Federico Della Corte, *Come ombre vivaci sullo sfondo. Studio su La bella di Lodi di Alberto Arbasino*, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014.
- Dossi 1878 (1989) = Carlo Alberto Dossi, *Desinenza in A*, Milano, Rizzoli, 1989 (prima ed. 1878)
- Dossi 1964 = Carlo Alberto Dossi, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, con un saggio di Niccolò Reverdini, Milano, Adelphi, 1964.
- Eco 2009 = Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- Gadda 1980 (1963) = Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Emilio Manzotti, Torino, Einaudi.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato e diretto da Salvatore Battaglia, poi diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002.
- Goethe 1970 = W. Goethe, *Faust*, trad. di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1970.
- Goethe 1991 = W. Goethe, *Faust*, trad. di Vittorio Amoretti, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Herczeg 1955 = Giulio Herczeg, *Stile nominale nella prosa italiana contemporanea*, "Acta Linguistica", iv, 1955, pp. 171-192.
- Herczeg (1962) 1972 = Giulio Herczeg, *Su alcuni usi del presente*, "Lingua Nostra", xxiii, pp. 104-109, poi in Herczeg 1972, pp. 543-552.
- Herczeg 1972 = Giulio Herczeg, *Valore stilistico del presente storico in italiano*, in Gyula Herczeg, *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 553-567.
- Iacoli 2008 = Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, Roma, Carocci, 2008.

- Isella 1958 = Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Napoli, Ricciardi, «Documenti di filologia», 3, 1958.
- Italiano-Rössner 2012 = Federico Italiano-Michael Rössner (a cura di), *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*, Bielefeld, transcript, 2012.
- Moretti 1997 = Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- Moretti 2006 (2008) = Franco Moretti (a c. di), *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2006 (2008).
- Orlando 1994 = Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.
- Orlando 2006 (2008) = Francesco Orlando, *Il soprannaturale*, in Franco Moretti 2006 (2008), pp. 195-226.
- Orlando 2017 = Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, prefazione di T. Pavel, Torino, Einaudi, 2017.
- Pasolini 1988 (1966) = Pier Paolo Pasolini, *Un passo di Gadda*, in “L’Europa letteraria”, IV, aprile-giugno, 1963, poi in *Il portico della Morte*, a cura di Cesare Segre, Milano, Garzanti, 1988, pp. 205-211.
- Rico 2012 = Francisco Rico, *Il romanzo ovvero le cose della vita*, Lezione Sapegno 2006, con interventi di Daniele Del Giudice e Piero Boitani, Torino, Aragno, 2012.
- Rodway 1994 (2011) = Paul Rodway, *Sensuous Geographies. Body, sense and place*, London and New York, Routledge, 1994 (2011).
- Roscioni 1969 (1995) = Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, (1969) 1995³.
- Rousset 1962 (1972) = Jean Rousset, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, (I ed. franc. 1962) 1972.
- Rusconi (1838) = William Shakespeare, *Teatro completo di Shakespeare voltato in prosa da Carlo Rusconi*, Padova, Minerva, 1838.
- Simone 1990 (1995) = Roberto Simone, *Fondamenti di linguistica*, Roma, Laterza, 1990 (1995).
- Šklovskij 1925 (1976) = Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, (I ed. russa 1925) 1976.
- Spitzer 1968 (1991) = Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, in *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 247-300 (trad. it. *L’enumerazione caotica nella poesia moderna*, in “L’Asino d’oro”, II (1991), n. 3, pp. 92-130).
- Tommaseo-Bellini = Niccolò Tommaseo-Bernardo Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Pomba, 1861 (<http://www.tommaseobellini.it/#/>)
- Todorov 1977 = Tvedan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- Weinrich 1964 (1971²) = Heinrich Weinrich, *Tempus. La funzione dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, (I ed. ted. 1964) 1971.
- Zumthor 1993 (1995) = Paul Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1993 (1995).

II. GIAN PIETRO LUCINI

«PREVEDO CHE NON SAREMO D'ACCORDO, MA NON IMPORTA». SUGGERZIONI DAI CARTEGGI DELL'ARCHIVIO LUCINI DELLA BIBLIOTECA COMUNALE DI COMO

Chiara Milani

Responsabile scientifico della Biblioteca comunale di Como

“Prevedo che non saremo d'accordo, ma non importa”. Suggestions from
the correspondence in Lucini's Archive (Como Public Library)

Abstract

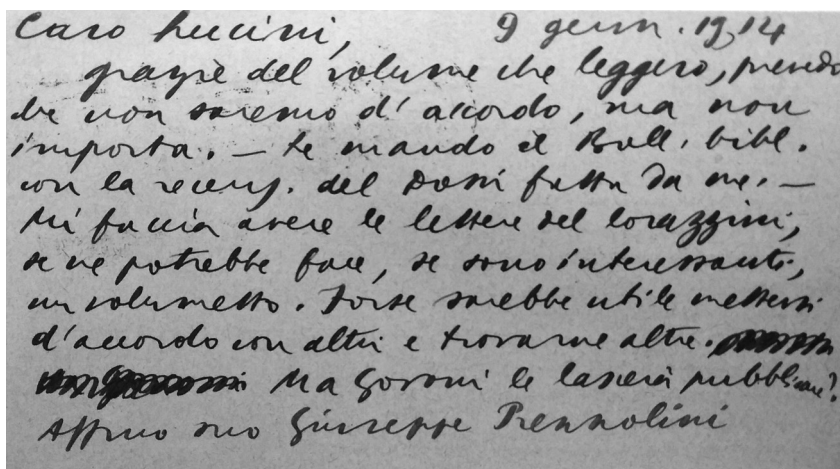
The note sent by Prezzolini to Lucini in January 1914 to thank the symbolist poet for the copy of *Filosofi Ultimi* (*Last Philosophers*), proves that, a few months before his death, Lucini still planned and proposed some articles for *La Voce*. In particular, he desired to publish the letters of Corazzini in his possession. Letters which are no longer in the archive, as they have been de-

stroyed during the Second World War, when Lucini's documents were safeguarded in Turin by the publisher Terenzio Grandi. The negotiations between Grandi and Lucini's widow for the archive safeguard, to push away those who claimed documents, as Enrico Cardile, or to contain any thefts, until the final sale in 1972 to the Como Library, are recalled in the second part of the article.

1. Prezzolini e Lucini

Caro Lucini,
grazie del volume che leggerò, prevedo che non saremo d'accordo, ma non importa. Le mando il bollettino bibliografico con la recensione del Dossi fatta da me. Mi faccia avere le lettere del Corazzini, se ne potrebbe fare, se sono interessanti, un volumetto. Forse sarebbe utile mettersi d'accordo con altri, e farne altre.
Ma Govoni le lascerà pubblicare?
Affezionato suo Giuseppe Prezzolini

KEYWORDS: Correspondance / Letters / Gian Pietro Lucini /
Archivio Lucini at the Como Public Library / Giuseppe Prezzolini / Ernesto Car-
dile / Terenzio Grandi / Giuditta Cattaneo



Caro Lucini, 9 gen. 1914
grazie del volume che leggo, mendo-
re non saremo d'accordo, ma non
importa. — Te mando il Bull. bibl.
con la rev. del Doni fatta da me. —
Mi faccia avere le lettere del Lorazzini,
se ne potrebbe fare, se sono interessanti,
un volumetto. Forse sarebbe utile metterle
d'accordo con altri e trovarne altre. ~~Prezzolini~~
~~Prezzolini~~ Ma Goroni le lascerà pubblicare?
Affr. suo Giuseppe Prezzolini

Fig. 1. Cartolina di Giuseppe Prezzolini a Gian Pietro Lucini. 9 gennaio 1914. Archivio Lucini, busta 3, fasc. 6f, c. 38

Ho scelto di trascrivere la cartolina autografa¹ che Giuseppe Prezzolini inviò a Gian Pietro Lucini il 9 gennaio 1914 pochi mesi prima della morte prematura del poeta simbolista², perché emblematica per almeno due motivi. Il primo è evidente: in poche righe emerge un frammento significativo delle relazioni epistolari che compongono la rete dei corrispondenti di Lucini, importante per ricostruire la complessa trama del tessuto culturale variegato e in grande fermento che si dipana tra Otto e Novecento. Come in molti altri del corposo e complesso archivio luciniano, in questo biglietto è poi evidente l'intonazione generale che impronta le corrispondenze e il tenore dei rapporti del poeta di Breglia con i suoi interlocutori.

Il libro cui lo scrittore toscano fa riferimento è *Filosofi Ultimi*, sorta di testamento spirituale del Lucini, uscito nel mese di dicembre 1913³, terzultima tra le opere del poeta prima della scomparsa. A questa seguirono,

1 Archivio Lucini, busta 3, fasc. 6f, c. 38.

2 Gian Pietro Lucini, nato a Milano nel 1867, morì nella sua casa di Breglia, frazione montana di Menaggio sul lago di Como, il 13 luglio 1914.

3 In archivio è conservata la cartolina postale del 29 dicembre 1913, vergata dall'avvocato Giovanni Conti, titolare della Libreria Politica Moderna di Roma. Archivio Lucini, busta 3, fasc. 6f, c. 25.

lo stesso anno della morte, *L'Antidannunziana* e *Il tempo e la gloria*, scritto con Innocenzo Cappa⁴.

Lucini lascia nel suo archivio ampia testimonianza del processo creativo e di elaborazione dei suoi lavori, caratterizzati da fasi di entusiasmo ma anche da derive depressive e ripensamenti, attraverso appunti, stesure, prime bozze e correzioni e una quantità notevole di lettere nelle quali egli annotava l'andamento del proprio lavoro, gli stimoli derivati dai confronti con gli interlocutori e la strenua difesa delle proprie idee e opinioni con i toni veementi che caratterizzano la sua prosa, a volte verbosa, ma esatta nella scelta dei vocaboli e nella struttura sintattica. La domestichezza con la costruzione del periodo della lingua greca traspare non solo nelle prose date alle stampe ma anche nelle lettere, ed è indice di rigorosa attenzione all'uso delle parole ma soprattutto della conoscenza profonda e dell'adesione critica ed originale alla grecità e ai suoi valori. Più greco che latino, è insomma il Lucini che emerge anche dalle carte d'archivio.

Il "sincerismo critico"⁵, espressione di suo conio, è concetto etico e posizione di pensiero che racchiude la medesima istanza di coerenza che impronta le relazioni epistolari: a Lucini non si può rimproverare la mancanza di congruità tra intime convinzioni etico morali, stile di vita e letteratura. Questo tratto luciniano, popolare tra i suoi lettori e i corrispondenti, era apprezzato dagli amici⁶, avvezzi alle appassionanti perorazioni e alle lunghe divagazioni stemperate da un'ironia complice, a tratti giocosa, a tratti amara. Stavano al suo gioco armati di ironia Carlo Dossi e Felice Camerini⁷, gli amici che più di altri avevano colto la genialità e i limiti di Lucini e che sempre lo hanno sostenuto.

4 Lucini non ha mai visto la pubblicazione di *Antimilitarismo*, che lasciò in bozze nel 1914 e venne edito solo nel 2006 a cura di Simone Nicotra e Luigi Ballerini. Lucini 1914. Lucini-Cappa 1913.

5 "Sincerismo critico", concetto ripreso e chiarito in *Filosofi Ultimi*, permea la posizione critica ed etica del Lucini.

6 Riporto uno stralcio dell'epigrafe composta da Carlo Dossi, incisa sopra una colonna del portico dell'amicizia al Dosso di Cardina: «Gian Pietro Lucini. 1902. [...] Nessun animo più euritmico del suo [...] nessuna mente più squisitamente colta. Mirava a fondere in una sola armonia il trionfo della individualità personale con quello della universale fraternità. La sua poesia era verità, la sua anarchia, onestà. Pochi lo compresero: gli mancò l'arte del ciarlatano».

7 "Orso dello Stelvio" e "Orso della Grona" sono i gli pseudonimi scelti rispettivamente da Felice Camerini e Lucini per firmare le loro corrispondenze, collocandole in uno spazio mentale esclusivo. Il Monte Grona sovrasta l'abitato di Breglia.

Dalle loro corrispondenze emerge un'amicizia sincera, libera, e una complicità che, considerate le differenze di carattere, lascia a volte stupefatti. Gli elementi dell'amicizia sono inafferrabili, ma la libertà con la quale i tre si confrontano risolve il reale in ideale e manifesta reciproca adesione, capace di ammorbidire persino il tratto inflessibile di Lucini.

La morte di Dossi nel 1911 e di Cameroni nel 1913 ha profondamente segnato Lucini, portandolo ad intensificare le corrispondenze con altri senza mai ritrovare la particolare complicità che ebbe con i due autori milanesi.

Nelle poche righe dell'autografo del direttore de *La Voce* in apertura del mio scritto, si affacciano i progetti che contemporaneamente Lucini ideava e proponeva a più interlocutori, progetti seguiti e perorati fino agli ultimi giorni di vita: Prezzolini cita Carlo Dossi in riferimento alla recensione apparsa nel *Bollettino bibliografico della Voce*⁸ e menziona il progetto editoriale suggerito dal Lucini, riguardante la pubblicazione delle lettere di Corazzini che il poeta di Breglia possedeva.

Le lettere di Corazzini e di altri alle quali Lucini e i suoi corrispondenti accennano, non sono più in archivio, perché una quantità purtroppo incalcolabile di carte andò distrutta durante i bombardamenti della Seconda Guerra mondiale che colpirono Torino e la sede della tipografia di Terenzio Grandi, ultimo possessore dell'archivio prima della vendita alla Biblioteca di Como⁹.

Primo attento custode, curatore e fedele promotore della memoria del Lucini, il repubblicano Grandi lavorò sull'archivio riordinando la documentazione nel rispetto dei raggruppamenti e delle classificazioni originali di Lucini, iniziando a trascrivere a macchina alcune corrispondenze per gruppi omogenei. Il risultato di questo immenso impegno è la presenza in archivio degli originali e delle loro trascrizioni ma soprattutto le trascrizioni di lettere perdute o di lettere che Lucini inviò ai propri corrispondenti, copiate da minute o ritrascritte da originali che Grandi si fece prestare¹⁰ grazie al credito che egli aveva presso i destinatari epistolari di Lucini.

8 Ne *La Voce* del 3 novembre 1910 Prezzolini annunciò la pubblicazione del *Bollettino bibliografico della Voce*. L'articolo di Prezzolini sul Dossi è, presumibilmente: "Come scrive il Dossi" *La Voce*, V, nr.27. *Bollettino bibliografico*.

9 Vendita dell'archivio a Terenzio Grandi da parte di Giuditta Cattaneo Lucini. Sulla vicenda della vendita si veda l'introduzione di Magda Nosedà all'inventario dell'archivio Lucini e l'articolo della stessa Nosedà in Resine 2013-2014.

10 Le lettere in copia di Prezzolini a Gian Pietro Lucini sono state concesse da Prezzolini a Terenzio Grandi. Per la corrispondenza tra Lucini e Prezzolini: Longatti 1978.

Un lavoro meritorio che permette di collocare in contesti di riferimento precisi molti documenti tra i quali il biglietto di Prezzolini, inserito nella sequenza delle corrispondenze ricostruita dal Grandi che aveva recuperato la copia dattiloscritta e fotostatica della lettera di accompagnamento all'invio di *Filosofi Ultimi* a Prezzolini, spedita da Varazze¹¹ il giorno 8 gennaio; lettera nella quale Lucini chiede per il suo "archivio dossiano" un articolo che Prezzolini scrivesse su Dossi per *La Voce* e informa di avere una serie di lettere di Corazzini e Govoni proponendone la stampa. La corrispondenza, con originali e copie, continua e nella vicenda si inserisce anche Govoni che concede il permesso di stampare e si impegna a inviare a Prezzolini altre lettere di Corazzini¹².

2. Terenzio Grandi, Enrico Cardile e il destino delle memorie luciniane

L'intesa tra Terenzio Grandi e Lucini si consolidò negli ultimi anni e anche se non sostituì la confidenza e la spontaneità che il poeta aveva con Dossi e Camerini, le affinità tra Lucini e l'editore torinese intensificarono il loro rapporto. L'amicizia dell'uomo più giovane¹³, intraprendente e impegnato politicamente era supportata da sincera, reciproca ammirazione, cementata da comune sensibilità sociale e convergenza di intendimenti politici: entrambi credevano che soltanto un regime repubblicano potesse garantire l'avvio di politiche sociali eque e egualitarie, base per lo sviluppo della nazione¹⁴.

Il sodalizio dei due ferventi repubblicani consolò negli ultimi anni di vita il poeta e risultò fondamentale per Giuditta Cattaneo. Le lettere di Giuditta a Grandi chiariscono il tenore del loro rapporto teso al comune obiettivo di conservare e promuovere la memoria del marito dell'una e dell'amico dell'altro. Giuditta era determinata nel perseguire il propo-

11 Lucini è a Varazze, dove si recava in inverno. Tornerà a Breglia in primavera per morire ivi il 13 luglio del 1914.

12 Corrispondenza sul tema della pubblicazione delle lettere di Corazzini. Archivio Lucini, busta 49, fasc. s; busta 58, fasc. c. Tra queste, vi sono le copie delle lettere di Lucini a Prezzolini datate 13 e 16 gennaio, nelle quali Lucini informa Prezzolini che chiederà altre lettere a Govoni; sempre da Varazze, la copia della lettera di Govoni a Prezzolini e la commovente lettera di Govoni a Lucini del 13 febbraio alla quale il poeta ferrarese allega una propria fotografia.

13 Terenzio Grandi era nato ad Alessandria nel 1884.

14 Su Grandi repubblicano si veda: Ferro 2014.



Fig. 2. Ritratto a matita di Giuditta Cattaneo Lucini, databile intorno al 1889. Archivio Lucini, Busta 9/2, fascicolo unico. Il fascicolo contiene, oltre a questo disegno originale, fotografie di altri ritratti di Giuditta eseguiti da artisti amici di Lucini, tra i quali Luigi Rossi: opere vendute o cedute negli anni dalla vedova

sito di valorizzare gli inediti del marito e impedire la dispersione del suo immenso lavoro¹⁵: consapevole dell'esigenza di una guida sicura, aveva intuito la buona disposizione di Grandi e la trasparenza dei suoi propositi. Intuizione avvalorata anche dal confronto con atteggiamenti e comportamenti di coloro che vennero "in pellegrinaggio" a Breglia dopo la scomparsa di Lucini, cercando di sottrarre a Giuditta scritti e libri ottenuti in prestito e dei quali la vedova doveva sollecitare la restituzione¹⁶.

Nel corso della propria vita Giuditta cedette l'archivio a Grandi che trattò l'acquisto dei documenti¹⁷ con rara delicatezza. Sebbene ci furono tra loro momenti non facili, definitiva è l'ammissione di Giuditta nella lettera a Grandi del 27 dicembre 1928, nella quale scrive di dichiararsi persuasa che di tutto il patrimonio luciniano una sola persona ha l'intero "diritto assoluto" e questa è Terenzio Grandi¹⁸. Nella medesima lettera Giuditta riferisce che Enrico Cardile le scrive commosse lettere non del tutto disinteressate, proclamandosi erede spirituale di Lucini con diritto di accesso ai documenti inediti e agli autografi del poeta per volontà di quest'ultimo espressa in alcune lettere in suo possesso e a lui indirizzate. Ma Giuditta afferma di avere numerose lettere del marito che la desi-

15 La preoccupazione di Giuditta Cattaneo riguardava soprattutto gli inediti, ed emerge nella corrispondenza con Grandi. Archivio Lucini, busta 69, fasc. d; busta 70, fasc. f.

16 Il rapporto Tra Giuditta Cattaneo e Carlo Linati, fu burrascoso. In alcune lettere a Grandi la vedova accusa Linati, che si era interessato tra le altre cose alla vendita della biblioteca di Lucini, di aver preso in prestito, non aver mai restituito e finanche sottratto libri, carte e inediti del marito. Archivio Lucini, busta 70, fasc. c.

17 Grandi ebbe il solo archivio: mobili, arredi, dipinti e suppellettili furono venduti (o ceduti) nel corso di anni da Giuditta, per procurarsi di che sopravvivere.

18 Giuditta Cattaneo. Lettera a Terenzio Grandi. Breglia 27 dicembre 1928. Archivio Lucini, busta 70, fasc. e.

Menaggio. 27. 12-1928.
Caro Signor Grandi. 96
Prima di tutte scusami ringraz-
iamenti per quanto mi adde-
gentemente ricordare. Vor-
rò sempre essergliene grato. Mi piace
saperlo così impegnato e preso nel
lavoro. Procuri star bene e bene
questo è il più importante
non s'affatichi più di quanto
le sue forze le permettano. La
salute vale più di qualsiasi cosa.
Federmi ridotta così male e
più godere ne fare, ne ripeto
mi addolora molto e in ogni
ogni giorno più, sono stufa di
questa mia esistente randaglia.
Attendo mia morte, tanto per
renderla consapevole di tutto quan-
to è divinito. Speravo darle un po'
del suo avviso, invece, non ho
potuto dire nulla, né meno posso
intenerire nulla qualsiasi, più

Fig. 3. Lettera di Giuditta Lucini a Terenzio Grandi nella quale si parla delle pretese di Cardile riguardo a documenti di Lucini. 27 dicembre 1928. Archivio Lucini, Busta 70, fasc. e

gnano erede di tutta la sua opera, con il potere di decidere la destinazione appropriata. La confidenza di Giuditta in merito alle pretese di Cardile stigmatizza l'atteggiamento di alcune figure dell'entourage di Lucini a ridosso della sua morte e il bisogno della vedova di trovare un riferimento affidabile per arginare sollecitazioni, offerte, pretese.

Grandi non ha deluso le aspettative di Giuditta. Ha tenuto viva la memoria di Lucini organizzando fin dal primo anniversario della sua morte commemorazioni, sottoscrizioni e iniziative pubbliche e consigliando la vedova in merito a numerose questioni: dai consigli sulla curatela degli inediti di Lucini ai suggerimenti in merito a donazioni e vendite. Forse è sua l'indicazione di donare al Museo del castello Sforzesco di Milano il busto "Lucini Mistagogo-Melibeo" opera dello scultore Achille Alberti¹⁹.

Nella corrispondenza tra Giuditta e Grandi e tra questi e Alessandro Bortone, il direttore della Biblioteca comunale di Como che acquistò l'archivio, non vi è solo la storia della sua destinazione finale ma la vicenda, ricca di spunti e tutta da approfondire, di coloro che si sono assunti il ruolo di conservare e promuovere la memoria storica. Un tema importante, attuale.

Uno studio sulla figura di Grandi, è auspicabile: l'archivio Lucini permette di approfondire aspetti dell'attività e della personalità di un personaggio dal profilo interessante come interessanti sono gli elenchi relativi ai sottoscrittori delle commemorazioni luciniane che egli ha compilato, corredati puntualmente da lettere dattiloscritte e biglietti autografi e integrati dalle liste di coloro che erano presenti alle cerimonie che negli anni andava organizzando.

Il fascicolo d'archivio che riporta le adesioni, le presenze, i promotori è un elenco corposo dell'entourage luciniano. Tra i nomi, gli scultori Achille Alberti e Cesare Ravasco, i pittori Carlo Agazzi, Ludovico Cavaleri, Carlo Bazzi; il pittore e critico Vittore Grubicy De Dragon; scrittori tra i quali Innocenzo Cappa e le scrittrici Donna Paola [Paola Grosson de Guentry Baronchelli] e Alma Dolens [Teresita Pasini], politici dei circoli repubblicani di Milano e Torino e il segretario nazionale del partito repubblicano di Roma; gli editori di Lucini Giovanni Conti e Mario Puccini. E ancora Arcangelo Ghislieri, Enrico Morselli, Mario Gioda, Carlo Linati, Hrand Nazariantz,

19 Corrispondenza di Giuditta Cattaneo con Emilio Alberti, con Ernesto Belloni podestà di Milano e con il professor Carlo Vincenzi, conservatore delle raccolte moderne del museo del Castello Sforzesco di Milano. Archivio Lucini, busta 69, fasc. g.

Mio prezioso amico e fratello maggiore,
ho ricevuto, se ne ringrazio, ancora. Scri-
vo in fretta, perché sono malato. Non vi
ho detto che parlavo a lungo, e, con amore, di
"Le Mani"? Promettetemi questa fiducia.
Io farò opera per Voi, se lo volete. Io vi
prometto affermazioni. Ho scritto già qual-
che cosa. Scriverò molto. Penso la rivista che
potrebbe accogliere il mio lavoro che vi ap-
partiene. Intanto aspetto con ansia le altre opere.
Vi ringrazio delle buone parole per le "nuove
maschere". Come fanno bene le buone pa-
role! - Cercherò seguire i vostri valerdi con-
sigli: Con potente essere continuamente al
fianco mio e guidarmi e sostenermi con
la vostra parola sapiente e il vostro affetto.
Ripetetemi l'indirizzo del giovane poeta origi-
nale che mi avete raccomandato. Non ho saputo
8

Fig. 4. «Mio prezioso amico e fratello maggiore [...]» Incipit della lettera di Cardile a Lucini. Sd. Archivio Lucini, busta 59, fasc. e



Fig. 5. Ritratto di Enrico Cardile accluso alla lettera indirizzata a Lucini il 29 marzo 1908. Archivio Lucini, busta 59, fasc. e

Enrico Cardile, Luigi Conconi, Irma Melany Scondnick²⁰.

Tutti il Grandi sollecita e ringrazia, di tutti raccoglie e conserva le testimonianze. Tra queste ricordo la lettera, in francese, inviatagli da Hrand Nazariantz nella quale il poeta armeno ringrazia Grandi perché commemorando Gian Pietro commemora la poesia e promuove l'impegno di scrittori e poeti. Con la scomparsa di Lucini la cultura ha perduto un grande esempio, un animatore che lascia una preziosa opera. Nazariantz definisce

Lucini europeo di nascita, uomo di grande forza, intensa e comunicativa, in intima armonia con le idee dei profeti dell'Asia²¹.

3. L'archivio alla biblioteca di Como

Caro Dottor Bortone,
stamane ho avuto la sua del 12. Oggi pomeriggio se n'è andato tutto nell'iscitolare tutto l'Archivio. Domattina, come intesi, verranno a ritirarlo per portaglielo. Unisco qui degli appunti-chiave circa gli scatoloni, perché possa con calma esaminarne il contenuto, tanto per un assaggio.

Vedrà e si stupirà!

Unisco anche i cataloghi che m'han servito per tanto tempo; con il catalogo a schede, che troverà, costituiranno la base per un nuovo catalogo che ritengo si dovrebbe fare [...]

Con tanta cordialità. Suo affezionato Terenzio Grandi

«Vedrà e si stupirà», scrive Terenzio Grandi nella lettera di accompagnamento al primo invio di casse contenenti l'archivio Lucini alla Bi-

20 L'elenco completo delle adesioni è in Archivio Lucini, busta 69, fasc. f. Grandi ha pubblicato nel 1919, per i tipi della sua casa editrice Impronta la *Lettera agli amici di Lucini* 14 luglio 1929.

21 Sintesi della lettera di Nazariantz. Archivio Lucini, busta 69, fasc. h.

biblioteca comunale di Como datata 16 giugno 1973²². Il destinatario è Alessandro Bortone, il direttore della biblioteca che aveva intrapreso e concluso le trattative per l'acquisto dell'archivio. Un acquisto importante soprattutto in relazione con altri fondi di carte del Novecento acquisiti intorno agli anni di apertura della nuova sede della Biblioteca: carte di Carlo Linati, Mario Gioda, Amelia Della Pergola e Massimo Bontempelli, Federico Piadeni, Paolo e Luigi Tatti, Carlo Ottavio Cornaggia Medici Castiglioni, Paolo Valera, Arnaldo Cipolla, Salvatore Crotta e altri, nell'ambito di una strategia di progettazione delle collezioni bibliografiche atta a creare e consolidare le connessioni tra archivi e libri.

Pur nella grave mutilazione subita, l'archivio Lucini risulta sorprendentemente omogeneo grazie al lavoro di ricostruzione delle mancanze compiuto da Grandi e all'opera di integrazione di Bortone con studi e i saggi critici, lavoro che ancora continua. La promozione dell'archivio per il centenario della morte di Lucini con il convegno di Como²³ del 2014 ne ha rinverdito l'interesse, sortendo studi per tesi di laurea e dottorato e pubblicazione di articoli e monografie. Il convegno di Novedrate del 2018 dedicato a Dossi e Lucini per il quale scrivo queste righe, ha sostenuto l'opera di valorizzazione dei fondi archivistici che la Biblioteca comasca ha condotto negli ultimi anni.

Oggi, alla luce delle schedature effettuate sui fondi archivistici principali della Biblioteca e degli interventi da programmare, è possibile riaffermare la centralità dell'archivio di Gian Pietro Lucini, dotato non solo di una ricchezza e complessità documentale che permette inattesi rimandi e rinvi e felici scoperte, ma anche di un'attualità sorprendente nei temi tradizionali e militanti: i primi per l'originalità della trattazione e presentazione critica di Lucini, i secondi per la forza e la modernità degli interrogativi che suscitano.

22 Archivio Lucini, busta 1/1, fasc. 1.

23 *Gian Pietro Lucini 1867-1914. Poeta simbolista tra risorgimento e grande guerra.* Convegno, Biblioteca comunale di Como, 21-22 novembre 2014. Il convegno si è svolto presso la biblioteca di Como nell'ambito della mostra *Gian Pietro Lucini. 1867-1914. Il sentimento della verità, le ragioni della poesia*, 18 settembre-30 novembre 2014, a cura di Chiara Milani. Per la prima volta sono stati esposti al pubblico documenti e cimeli dell'Archivio Lucini.

Bibliografia

- Ferro = Pier Luigi Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio. Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Milano, Mimesis, 2014.
- Grandi = Terenzio Grandi, *Lettera agli amici di Lucini: 14 luglio 1929*, Torino, Impronta, 1929.
- Lucini-Cappa 1913 = Gian Pietro Lucini, Innocenzo Cappa, *Il tempio della gloria: tre ore sceniche della Russia contemporanea*, con prefazioni ed appendici. Comprende: uno studio su Massimo Gorki e su la rivoluzione russa, Ancona, Puccini, 1913.
- Lucini 1913 = Gian Pietro Lucini, *Filosofi ultimi. Rassegna a volo d'aquila del Melibeo controllata da G.P. Lucini. Contributo ad una storia della filosofia contemporanea*, Roma, Libreria Politica moderna, 1913.
- Lucini 2014 = Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana: D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio editoriale Lombardo, 1914.
- Lucini 2006 = Gian Pietro Lucini, *Antimilitarismo*, a cura di Simone Nicotra e Luigi Ballerini, Milano, Mondadori, 2006.
- Longatti 1978 = Alberto Longatti, *Le lettere di Gian Pietro Lucini a Giuseppe Prezzolini, 1913-1914*, Napoli, Guida, 1978.
- Prezzolini 1910 = Giuseppe Prezzolini, *Come scrive il Dossi*, in «La Voce. Bollettino bibliografico», V, nr. 27, 1910.
- Resine 2013-2014 = *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cento anni dopo*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», XXXII-XXXIII, numero monografico, nr. 374.

“STENDHAL ERA FRANCESE O MILANESE?”. RICERCHE D’ARCHIVIO SULLO «STENDHAL A MILANO».

**CON L’EDIZIONE GENETICA DEL SAGGIO
«IN TORNO A STENDHAL E AGLI STENDHALIANI D’ITALIA»***

Fabio Romanini

Università di Trieste

“Was Stendhal French or Milanese?” An archive survey on «Stendhal a Milano», with the genetic edition of the essay entitled «In torno a Stendhal e agli Stendhaliani d’Italia»

Abstract

At the turn of the 19th century, Milan was the cradle of a growing admiration for Stendhal. Gian Pietro Lucini played a major role in collecting documents regarding Stendhal’s stay in Milan. The Lucini Archive at the Como Municipal Library contains hundreds of documents meant to contribute to a volume – which was never written – devoted to Stendhal’s biography and a critical discus-

sion of his works. Lucini signed a publication contract in 1899 and the volume was announced repeatedly; however, the Archive only contains notes and an essay dealing with the contemporary reception of Stendhal’s works. As noted by Luigi Foscolo Benedetto, those documents do not contribute greatly to the study of Stendhal but are very interesting to gain insight into Lucini’s work method and political ideology.

1. Alla fine dell’Ottocento Stendhal era in Italia un nome minore della letteratura, e addirittura quasi sconosciuto ai più. Nel 1897 Matilde Serao tenne una conferenza a Palazzo Riccardi, a Firenze, suscitando entusiasmo ma anche perplessità tra un pubblico per lo più ignaro delle

* Ringrazio Federico Della Corte e Elisabetta Tonello per la lettura attenta di queste pagine; Samuela Simion per le informazioni stendhaliane che mi ha fornito; Marco Berisso che condivide l’interesse per gli scritti luciniani; Manuela Manfredini per lo scrupolo con cui ha corretto molte letture incerte con il suo occhio sicuro di lucinista.

opere dell'autore francese.¹ E nel 1899 Alessandro D'Ancona dedicò a Stendhal alcune pagine sulla «Nuova Antologia» che hanno il tono del critico scopritore di talenti, benché gli ammiratori del romanziere transalpino fossero considerati dal critico un «esiguo cenacolo» che suscitava in lui scarsa simpatia, tanto da confessare di avere letto con grande fatica la *Chartreuse*, evidentemente in lingua francese.² In quello stesso torno d'anni anche in Francia Stendhal non contava su molti ammiratori, con le importanti eccezioni di Balzac e di Zola (e anche Nietzsche fu un suo lettore entusiasta); in Italia non circolavano traduzioni delle sue opere: si era fermi a due versioni degli anni '50 (la *Certosa* di Luigi Masieri, uscita a Milano nel '55 da Borroni e Scotti, e l'*Abbadessa di Castro*, pubblicata da Canadelli e C. come strenna natalizia del '58 nella traduzione di Felice Venosta). L'*Abbadessa* fu ristampata nel 1886 dall'editore Barbini e uscì poi per Sonzogno nel 1892 (editore milanese, come i due precedenti); il saggio sull'*Amore* a Roma, editore Verdesi, nel '93; la *Certosa* fu ripubblicata sul «Giornale d'Italia» (quotidiano romano, editrice Esedra) nel 1904, e da qui ripresa dall'editore milanese Sandron nel 1909; e infine per *Il Rosso e il Nero* si dovette attendere fino alla versione di Bontempelli pubblicata nel 1913 dall'Istituto Editoriale Italiano di Milano. In quegli anni fu molto attiva la «Revue napoléonienne», animata da Alberto Lombroso, che ospitò anche contributi su Stendhal.

Come si vede già da queste note di attività editoriale, Milano era il fulcro dello stendhalismo italiano a cavallo tra XIX e XX secolo: e ciò per la vicinanza culturale della città agli ambienti della letteratura francese ed europea, ma anche per un'eredità dell'autore, che sulla sua lapide volle un epitafio in italiano, in cui si definisce «milanese»: «ARRIGO BEYLE | MILANESE | SCRISSE | AMÒ | VISSE». Il grande amore per l'Italia, che dimostrò nei tanti anni trascorsi nel nostro paese, è stato celebrato nelle sue opere, e a partire dalla fine dell'Ottocento rapidamente recuperato al di qua delle Alpi. L'atteggiamento della critica fu però poco entusiasta fino alla fine degli anni Novanta: ai cenni riferiti in apertura si potranno aggiungere la condanna del suo stile espressa da Carducci, e il parere di

1 Foscolo Benedetto 1942, p. 9. Il testo fu pubblicato con il titolo *L'Italia di Stendhal* nel vol. *La vita italiana nel Risorgimento (1815-1831)*, parte III, *Lettere, Scienze ed Arti*, Firenze, Bemporad, 1898, pp. 73-99. È largamente commentato da Foscolo Benedetto 1942, n° 216, pp. 146-148.

2 Ivi, p. 13.

Fogazzaro che, in *Malombra*, fa dire a Marina che l'*Amour* di Stendhal è scritto *au bistouri*, cioè con freddezza di chirurgo.

Studio fondamentale per chiarire la fortuna di Stendhal in questo periodo è la poderosa raccolta di schede pubblicate nel 1942 da Luigi Foscolo Benedetto con il titolo di *Arrigo Beyle milanese*.³ Come lo studioso rivela nel Proemio, il lavoro di scandaglio portò all'emergere di una tale massa di dati che il miglior modo di restituirli sembrò, al grande francesista, la riproduzione delle sue schede di lavoro, ricche di commenti, giudizi, citazioni. Alcune di queste notazioni sono state riunite, in un discorso critico di bilancio, nella monografia di Paolo Giovannetti dedicata a Gian Pietro Lucini.⁴ Benedetto ebbe accesso, grazie all'intermediazione generosa di Terenzio Grandi, anche ai materiali raccolti e alle scritture di Lucini, oggi confluite insieme a tutto ciò che resta dei suoi documenti nell'Archivio Lucini, conservato alla Biblioteca Comunale di Como. I faldoni di argomento stendhaliano sono nelle buste 4 – fascicoli 1a, 2b, 3c, 4d, 5e – e 5 – fascicolo 6f, ma la numerazione delle carte è progressiva dal primo all'ultimo fascicolo. La separazione dei materiali è dovuta anche alla manipolazione compiuta da Terenzio Grandi, che estrapolò dall'archivio carte e documenti, senza poi ricollocarli nella posizione originale, allo scopo di cercare l'opera stendhaliana che Lucini sosteneva di avere scritto nei primissimi anni del XX secolo. Alle cc. 700-702 è stato catalogato un dattiloscritto di Benedetto, che traccia un bilancio dei materiali reperiti.

2. Lucini conobbe le opere di Stendhal nel 1898 su consiglio di Felice Cameroni, che era stato a partire dagli anni Settanta, e sarebbe rimasto fino alla sua morte, il più entusiasta degli stendhalisti italiani, e il più fiducioso nella speranza che fosse portato a termine il progetto che Lucini si avviò a sviluppare fin dai primi mesi dopo avere conosciuto l'autore francese: egli intendeva restituire a Stendhal l'affetto che aveva mostrato per l'Italia, e per Milano in particolare. Lucini pensò a una monografia che riunisse biografia e discussione critica, avviò subito la fase di progettazione e prese contatti con editori milanesi per pubblicarlo a stampa.

Ne fu cominciata la composizione in tipografia, presso l'editore Rebeschini, con il quale gli accordi furono stretti fin dal 1899, ma essa fu interrotta per l'exasperazione dell'editore, che non riceveva da Lucini la continua-

3 Ivi.

4 Giovannetti 2000.

zione dell'opera, già in parte messa in bozze (non si conosce la consistenza del saggio di edizione, di cui non è rimasta traccia nell'archivio). La rottura definitiva del contratto è datata 22 agosto 1900. Cameroni, su «Il Sole» di Milano del 10 giugno 1899 e poi del 12 agosto, e ancora su «Il Tempo» di Milano del 25 settembre, annunciò la prossima uscita del volume. Ancora sul «Tempo» dell'11 marzo 1900 disse che il pittore Luigi Rossi avrebbe illustrato l'opera, e affermò che fosse in corso di stampa il 17 aprile. In una lettera del 30 marzo 1901 Lucini scrisse a Alberto Lumbroso, altro grande stendhalista dell'epoca, che «per molte e strane avventure il mio volume non è ancora uscito. È certo che vedrà la luce nel prossimo ottobre a cura degli editori Baldini Castoldi». Una cartolina di Cameroni datata 17 maggio 1902 rivela che, sfumati Rebeschini, Treves, Bocca, Sonzogno, Lucini avrebbe dovuto aprire trattative con Hoepli con l'intermediazione di Fogazzaro (ma la presentazione c'era già stata, a marzo: e Hoepli voleva garanzie sulla vendibilità del volume). Dopo la fine del contratto con Rebeschini (unico accordo certamente stipulato), Cameroni tornò a parlare del libro il 29 agosto 1903, recensendo *Stendhal e Napoleone* di Lumbroso: auspicò che Lucini ne facesse una recensione e magari pubblicasse la sua monografia, a poca distanza di tempo; sul «Sole» dell'8 ottobre 1904 Cameroni disse che Lucini stava continuando a raccogliere materiali in attesa di trovare un editore; poi sembra che non abbia più menzionato l'opera pubblicamente, anche se nella corrispondenza con Lucini l'argomento sarebbe rimasto sempre vivo.

Eppure, il lavoro di Lucini era detto dal suo autore ormai concluso nell'anno 1902: in una lettera a Cameroni del 20 febbraio egli affermò di avere di fatto terminato lo *Stendhal a Milano* (questo perciò il titolo che egli attribuì alla sua opera): «quanto mi rimane da fare è di puro momento e non mi preoccupa più». Il progetto era costituito da quattro parti fondamentali, ed è leggibile all'inizio della sezione stendhaliana dell'Archivio, c. 1r-v. Ne offro una trascrizione, lasciando alcuni punti interrogativi vicino a parole di dubbia lettura:

Schema tematico dell'Opera Stendhal a Milano.

I° Notizie preliminari. II° Henry Beyle. III° Stendhal a Milano. IV° Appendici.

Dell'Opera.

Milano al principio del secolo:

1° perché è necessario che il lettore sappia come si comportasse Milano nella sua essenza quando l'Au. venne qui.

2° perché Stendhal come forestiero non poteva sapere tutte le particolarità e le minuzie che rendeva allora Milano per sé stessa interessante.

3° Dare lo sfondo ed il *decor* al quadro ed alla scena nei quali si deve muovere il nostro personaggio.

Biografia di Enrico Beyle detto Stendhal.

I° Prima [?] perché il lavoro rimarrebbe incompleto se il lettore non sapesse in tutto con chi ha a che fare.

II° Non recitare una serie cronologica di fatti ma una catena di sentimenti di impressioni, di azioni morali. Vita come tale sequenza di giorni sino alla morte; come integrazioni di una [?] capacità volontà ed affettività, serie di passioni, di affetti di disgusti, ecc. Sopra tutto sapere il pensiero di Stendhal per conoscerne la vita.

III° Ma conoscerne la vita vuol dire amare la persona, se non si ama Stendhal non lo si comprende ché il frequentarlo superficialmente può farcelo vedere sotto una luce ingrata. Noi dobbiamo dimenticare che abbia molti difetti però sapere che ha conservate alcune poche virtù. Sopra tutto dobbiamo scordarci di molti capricci di molti indelebili giudizi, di alcune infedeli originalità per assicurarci invece ch'egli fu costante e cordiale amico della n. Milano.

IV° Perciò la necessità di sbrigare prestamente quanto concerne il fatto della *vita* dilungarci sopra alli aneddoti e punti caratteristici, come che l'aneddoto sia la sintesi del carattere di una personalità nel punto in cui ha luogo, manifestantesi con una evidenza specchiata il difetto [*sic*] o la virtù che le circostanze esterne obbligano all'atto od alla risposta tipica ed integrante (?). Dare in fine tutto il maggior spazio possibile a quanto concerne fisionomia morale, cuore indole affettività, ripugnanze contraddizioni ecc. di Stendhal.

Stendhal a Milano.

I. Raccolta di tutti i brani disseminati in tutte le sue opere, che parlano di Milano o dintorni, e di quanto egli Au. abbia fatto pensato, amato odiato ecc. a Milano. (N. Massima diligenza ad osservare di togliere le ripetizioni inutili). Collegare questi brani l'uno all'altro con operazioni originali o con altre desunte dalli Au^{ri} che di Stendhal prima di noi hanno parlato, con brevità efficace stile robusto (?) ed elegante.

Programma da svolgersi della Vita di Stendhal esposto in modo logico e letterario.

Dunque, il progetto prevedeva un bilancio sullo stato degli studi stendhaliani in Italia; una vita dell'autore; una sezione, quella centrale, dedicata agli anni milanesi; una bibliografia dell'opera stendhaliana (questa ultima parte del progetto ha trovato realizzazione nel volume di Foscolo Benedetto 1942).

Gli anni però passavano e la produzione letteraria e saggistica di Lucini sembra concentrata su altri testi, editi e non. Il discorso editoriale sullo *Stendhal a Milano* riaffiora dall'archivio solo anni dopo: una lettera di Lucini a Treves del 16 maggio 1908 strappa all'editore un consenso di massima per pubblicare il volume l'anno successivo, perché ancora molti materiali dovevano essere portati a compimento (Treves però non intese discutere di condizioni di pubblicazione prima di vedere il dattiloscritto). A giudicare dai materiali di archivio Lucini sarebbe ritornato sul progetto stendhaliano prima del 1910, o piuttosto non interruppe mai la raccolta di materiali e la riflessione su Stendhal: le sue pubblicazioni sui periodici sono infatti continue, come riportato più sotto, al § 5. Ma a quest'altezza cronologica il suo libro doveva intitolarsi semplicemente *Stendhal (Arrigo Beyle)* e articolarsi in due volumi, di cui uno sulla vita (*Vita di Arrigo Beyle scritta da M. Stendhal raccolta dalle sue pagine da G.P. Lucini*), di cui restano materiali nell'Archivio. Il secondo volume del nuovo progetto sarebbe stato lo *Stendhal a Milano*, che peraltro venne elencato come "in stampa" in occasione dell'uscita di altre opere luciniane: ma era davvero già pronto? Il suo canovaccio doveva essere il seguente (lo si legge alla c. 789):

Programma probabile di

"Stendhal a Milano"

Dalle cime dell'Alpi, pensieri all'Italia di pensosi viaggiatori

1° Stendhal viene a Milano – L'avatar di Stendhal nel 1796

2° Milano nel 1800. – Il ritratto di Le-Gros del I° Console nel palazzo

Sommariva

3° Angelina Pietragrua Borroni Giussani

4° Il ritorno di Stendhal

5° Amare l'Amore e i belli amori.

6° Fisiologia di Milano nel 1811

7° La Ristorazione per Stendhal milanese. – Un sublime càlin à la Borgia

8° I salotti pancrapolitani

9° Stendhal a Brera

10° Stendhal alla Scala. – Stendhal in Brianza – Stendhal sul lago di Como

11° Amici, amiche, nemici di Stendhal – Le Roman de Metilde

12° I Carbonari e la Calunnia

13° Esilio. L'angoscia viaggiatrice.

14° Torresani e Stendhal

15 Pellegrinaggio alla Tomba di Montmartre. (Cameroni-Serao-Arbelet)

Note copiose: citazioni di documenti: illustrazioni autentiche ed originali.

NB. (il lavoro non è breve)

Segue, a c. 790, l'elenco di trenta illustrazioni. Si dovrà dire che, non essendo mai stata terminata la parte biografica, cioè il primo volume, anche il secondo forzatamente non uscì mai. Del resto la nota finale, «il lavoro non è breve», riferisce della consapevolezza di Lucini riguardo alla vastità dell'argomento.

3. All'appassionato che sfogli i materiali rimasti in archivio si presentano dunque mucchietti eterogenei di cartoline e lettere di vari corrispondenti, immagini, ritagli di giornali con articoli su Stendhal raccolti fino ai giorni precedenti la sua morte (a riprova di una passione che non terminò mai), i consueti foglietti luciniani di appunti di ogni dimensione, recuperati da registri contabili, buste, carte da imballaggio, e anche raccolte più ordinate di pagine, talora numerate da Lucini stesso, in cui l'autore mostra i suoi ritrovamenti. Colpisce, per esempio, l'acribia con cui disegnò l'albero genealogico di Metilde Viscontini, sposata Dembowski, la donna di cui Stendhal si innamorò (e di cui si era invaghito già Foscolo, che mantenne con lei un'amicizia platonica) ma dalla quale fu respinto con decisione: a lei sono ispirati il *Roman de Métilde*, opera rimasta incompiuta, e il trattato *De l'amour*, ma soprattutto la figura di Mathilde, figlia del marchese de la Mole ne *Le rouge et le noir*, mentre Madame de Rênal è un riflesso di Angiola Pietragrua Borroni Giussani, un amore dei primi anni milanesi di Stendhal. Stendhal annotò puntigliosamente i suoi spostamenti in funzione di Metilde dal giorno in cui si incontrarono; e attraverso ricerche anagrafiche altrettanto maniacali Lucini fu in grado di ricostruire esattamente le storie delle dimore delle due donne, riportate alla topografia milanese aggiornata, per dare conto anche dei luoghi in cui Stendhal si muoveva. Ancora, si servì di una mediazione per contattare il governo di Vienna con lo scopo di cercare di recuperare notizie sul fascicolo che la polizia asburgica preparò nel corso del processo del 1821 intentato nel Lombardo-Veneto contro Stendhal, accusato di attività sovversive e filoitaliane.

Ma ci sono anche, in fondo al corposissimo mannello, raccolte organizzate, relative ai paragrafi della vita, fitte di riscritture e correzioni, mancanti di varie parti. Su queste si dovrebbe presumibilmente concentrare il lavoro di ricostruzione: riordino delle fasi di elaborazione, composizione di parti abbozzate, rielaborate e prive di giunture, o addirittura incomplete. Il filologo dovrebbe dare conto dei materiali raccolti legati a ciascuna sezione, e riepilogare l'avanzamento delle fasi elaborative in maniera separata, laddove siano conservate bozze dei capitoli. Il lavoro fu abbandonato a causa della precoce morte dell'autore, senza essere concluso; ma ciò che è più doloroso constatare è che tra i materiali non c'è nulla di organico che possa rappresentare almeno il nucleo di ciò che avrebbe dovuto essere lo *Stendhal a Milano*, vale a dire la rassegna dei luoghi milanesi visitati da Stendhal e recuperati dalle sue opere. Restano i materiali di studio, gli sterminati appunti preparatori, una scaletta del sommario e pochi altri testi organici.

I dattiloscritti di Benedetto riepilogano i dati d'archivio, ma li presentano in una successione differente da come Lucini li ha lasciati: comunque, anche l'impeccabile ragionamento filologico di Benedetto non può che constatare l'assenza del nucleo centrale dagli incartamenti: se l'opera è di fatto conclusa, perché non ne conserviamo le tracce preparatorie? Fu una «illusione d'artista? O fu veramente stesa anche quella parte? Dov'è andata a finire?». Nel suo saggio monografico del 1922 su Lucini, Ugo Tarabori afferma che tra i manoscritti in archivio c'è «la *Stendhaliana* pronta per la stampa». Ma il titolo appare approssimativo: a che cosa avrà fatto riferimento Tarabori? Le cartelline che riportano il titolo di «*Stendhaliana*» sono infatti ripiene di appunti che non hanno a che fare con lo *Stendhal a Milano*. Io credo invece che nell'Archivio si sia conservato esattamente ciò che un lucinista si aspetta di trovare del suo Autore: il tormento e l'incompiutezza di progetti portati avanti per anni e spesso forzatamente interrotti. In fondo al suo dattiloscritto Benedetto scrive a mano queste parole:

Le parti conservate in una stesura pubblicabile sono di scarso interesse dal punto di vista strettamente stendhaliano (fatta eccezione per le note dell'ultimo soggiorno milanese del Beyle). Hanno invece tutte un altissimo interesse dal punto di vista *luciniano*. Documentano degli aspetti importanti della sua personalità, della sua arte. Lo stile vi è spesso felicissimo, assai diverso da quello degli altri scritti del Lucini. Risulta del resto chiaramente dall'esame di questi materiali che *l'opera sullo Stendhal* fu il sogno maggiore e più costante di quella

travagliata esistenza. Ed è un peccato non sia stato coronato da un più lieto esito.

L. F. Benedetto

Poco per Stendhal, tanto su Lucini, insomma; e la parola *sogno* come evidente indizio dello scetticismo per l'effettiva perdita di materiali. Nell'amore di Lucini per Stendhal si distinguono tanti motivi che si intrecciano con la sorte letteraria dei due autori, entrambi non troppo fortunati presso l'Accademia e rivalutati molti anni dopo la loro morte. Stendhal fu recuperato soprattutto grazie al giornalismo, potremmo dire alla *moda* di cominciare articoli nel segno del suo nome; ma Lucini, grazie a Camerini, vi si appassionò già prima, da polemista soprattutto, e da critico vero per illuminazioni. Benedetto lo ha definito «il più geniale degli stendhaliani indipendenti»;⁵ ma anche un «dilettante inquieto» per il quale il tema era troppo pesante da affrontare. Sono del parere, piuttosto, che il motivo del non-finito luciniano travalichi ampiamente i confini di quest'opera: tante erano le idee a cui Lucini lavorava contemporaneamente, tantissimi erano i suoi contatti culturali, e forse troppo elevato era il divario tra la sua idealità di intellettuale e le concrete esigenze del mercato culturale.

4. Perlomeno tra queste carte si ritrova il saggio inedito intitolato *In torno a Stendhal e agli stendhaliani d'Italia*, già segnalato da Benedetto e da Giovannetti, che doveva costituire la prima parte del progetto originario, e che invece Lucini elaborò come “primizia”, datata da Breglia 22 agosto 1899, per annunciare il lavoro più grande. Tuttavia, anche il saggio non fu mai pubblicato: Lucini ne riutilizzò dati e argomentazione per le polemiche e le recensioni su rivista, nei primi anni del nuovo secolo. Benedetto vi fa riferimento alla scheda 178: «È molto severo col P[isa] il Lucini in una sua rassegna inedita degli stendhaliani d'Italia».⁶ In Archivio se ne trovano tre versioni: la versione preparata per la stampa, la copia precedente a questa, e una terza versione del solo finale del saggio, differente da quella completa. In appendice a questo saggio se ne può leggere il testo completo in edizione genetica. Di seguito ne propongo tre estratti di passi particolarmente rilevanti.

5 Foscolo Benedetto 1942, p. 14.

6 Ivi, n° 178, p. 135.

a. ³Ma, se, in patria, Henry Beyle interessa come quello scrittore che, al principio del nostro secolo accolse il metodo positivo e quasi scientifico del romanzo moderno, lo fece suo e per questa via pose il suo ingegno; in Italia, Arrigo Beyle, milanese, deve esserci caro come uomo e come carattere originale, come lodatore delle bellezze artistiche e naturali della sua terra d'elezione. ⁴Così, come al letterato, che alla sua personalità, dopo il 1880 (profezia ch'egli aveva dettato e che ora si avvera colle molte che divinò vivendo) ecco una serie di monografie, di scritti, di articoli a spiegarlo, ad esaltarlo, a rimpicciolirlo, a demolirlo, per lui e contro di lui; e, sopra la tomba di recente rinnovata a Montmartre, battaglie d'inchostro ed odii ed amori, non ad inquietarlo, ma a farlo sorridere; da che la sua sincera e squisita astuzia d'aversi creata una leggenda gli procaccia la soddisfazione di evitare l'invidia dei posteri, che non si danno pace di sentirselo superiore, o ripugnano a non poterlo conoscere a fondo. [...].

⁶Uomo d'azione, rimase freddo e buon giudice nelle vicende cui assisteva; amministratore ed incisivo diplomatico, non pose tutta l'anima nei numeri, ma dai numeri trovò una estetica razionale e curiosa; immaginativo, volle rimaner calmo ai sortilegi ed alli incanti della passione; ragionò sulla morte che voleva procurarsi in un'ora di stanchezza morale e ragionò causticamente sull'amore che fu il piacere ed il perché della sua esistenza. ⁷Troppo in alto, prevedendo, non fu compreso dai contemporanei; così si compose tra il pessimismo di Byron e la filosofia di Condillac e di Helvetius; ebbe la frase larga e boccaccievole dei novellieri uso Crebillon del Secolo XVIII, accolse un lento lievito di malinconia, quale noi ultimi sofriamo, e sognò, democratico, reggimenti assoluti a pro dell'arte e del genio, come le signorie italiane dei Visconti, delli Este e dei Medici, consolandosi della loro mancanza reale col narrare le *Croniche italiane*, fresche e profumate come uscissero allora dalla penna del Bandello o da una sceda gallica di Margherita.

⁸Fu nell'arte e per l'arte; comprese il bisogno di questa per le raffinate intelligenze presenti: ogni spettacolo ridusse al paragone di una statua ammirata, di una tela, di una sinfonia; per la musica oltraggiò il gusto francese d'allora ed ora gliene sono grati; per la pittura, seppe che il colore e la linea valgono la parola, che il tocco, il sentimento, e diede corrispondenza psicologica dei movimenti statici dell'arte figurativa, colla mobilità tumultuosa della letteratura. ⁹Tra i primi, professò

l'*edonismo dell'angoscia* e lasciò a noi, meditativi, la sua formola della quale troppo abusiamo. ¹⁰Seppe astrarre dal dolore cerebrato quelli elementi morbidi di soddisfazione intima ed acuta che vincono qualunque gioja: e, riportando tutto a sé stesso, di sé stesso bastava, mentre per una callida opposizione magnificava i balzi, l'impreveduto, e l'incosciente della vita. ¹¹Ebbe quindi il coraggio di vivere integro e forte, secondo una ragione ch'egli si aveva cercata; spesso dalla rinuncia, o dall'essere ributtato, [a]strasse una essenza capziosa di soddisfazioni che il possesso non avrebbe potuto dargli, spegnendogli il desiderio, che gli rinnovellava l'esistenza. ¹²Sopra a tutto si compiacque di Milano e della vita che vi si faceva al principio di secolo XIX. ¹³Lontano la ricordò con rimpianti: vicino non cessò di lodare e di gustarla sapientemente, scrivendo e comparando.

Le parole di Lucini hanno il tono del panegirico: e di fronte a una critica contemporanea nel migliore dei casi perplessa di fronte all'autore, egli non esita a celebrarne aspetti complementari, se non contraddittori: il concedersi alle passioni e a moderarle con il razio cinio, la sensibilità di anticipare il gusto artistico e il riconoscere le radici del suo pensiero e della sua scrittura. Un'altra parte del saggio vola liberamente sui critici che hanno espresso il loro giudizio su Stendhal:

b. ²⁹Così il Mazzoni lo vuole intento a perseguire il ritmo del verso e della poesia metrica, mentre tutti non ignorano come vi abborrisse tanto da relegare l'*alessandrino* tra i ciarpami della vecchia retorica: Panzacchi ha di lui giudizi curiosi, ma artificiali, e poco profondi: la Serao lo fa lagrimoso, Werter e Jacopo Ortis, camuffandolo trovatore in cerca della Matilde lontana, quasi un Gaufré Rudel viaggiatore: D'Ancona ci dà alla luce due importanti lettere del Torresani allo Strassoldo, quando nel 1828, ritornato il Beyle a Milano, non gli fu possibile di fermarvisi, per sospetto politico: il Martini lo sermoneggia, perché, scrittore dell'*Amour*, a quarantasei anni, mostrò desiderio di moglie, e da galantuomo lo espresse: Giovanni De Castro lo fa paraninfo e cronista del Byron, nel soggiorno a Milano, e dà misteriosi li amori colla Dembowsky e coll'Angiola.

³⁰Ma costoro sono di quelle conoscenze effimere che s'incontrano lungo un viaggio o per pochi giorni in una stazione balnearia: allo Stendhal s'appressarono per curiosità di lui, ch'era ottima cosa nel mondo delle lettere e dei salotti, e non per altro.

³¹Fedele, invece, e propugnatore del suo nome e delle sue opere, Felice Cameroni, il buon critico e coraggioso, per quindici anni, fosse o no voga per il Beyle, non trascurò occasioni onde lo si volesse studiare, e domandò spesso alla Milano moderna quando mai avrebbe voluto ricordarsi di quel suo cittadino di elezione, che le rendeva onore.

La ricognizione, come si vede, è solo un rapido passaggio impressionistico; risalta ovviamente la figura di Cameroni, che fu il principale promotore della rivalutazione critica di Stendhal a Milano e in Italia. Un ultimo brano rimarca la qualità filologica del metodo luciniano:

- c. ⁶³Perché invece vorrò sempre deplorare che colla possibilità aperta a tutti di confrontare e scernere documenti, pochi assai se ne valgono e lasciano per l'incuria o la pigrizia diffondersi le fiabe che rendono la Storia una mitologia ed il carattere di una personalità una statua di gesso o di cera al capriccio di chi lo plasma: ora un ritratto non è uno studio d'ornato od una academia a passatempo di dilettanti. ⁶⁴Abbandoniamo il mal vezzo di sognare un personaggio e di farlo come si vorrebbe che fosse, o non trovato tale, per qualunque sforzo si faccia per costringerlo nella forma, imprecargli contro: non seguiamo una sua avvenuta vissuta per ricamarle sopra d'immaginazione, aggiungendo merletti e frange; e se mai la veste è strappata o corta lasciamo trasparire la nudità, che tanto non offenderà nessuno (vi è qualcuno che si offende del vero?) e modiste non acconciamo le fogge degli abiti secondo il gusto presente, e le pretese esagerate della società. ⁶⁵Accontentiamoci di raccogliere un volume di note, di riordinarle di conoscere li Archivi e le Biblioteche, di farne poco uso di sceverare la storia dal romanzo (la lettura sarà un poco arida, ma sana)...

5. Del maestoso progetto Lucini aveva sparso frammenti di idee nel corso di una quindicina d'anni. Benedetto, da accademico istituzionale, provò a cimentarsi in un'impresa simile, ma riuscì a pubblicare nel 1942 soltanto la rassegna bibliografica degli studi stendhaliani. Nel Proemio inoltre confessò l'incredibile fatica compiuta nel reperire le informazioni, denunciando la difficoltà di dare forma saggistica all'immenso lavoro di scavo archivistico; ma questa rassegna, che Lucini stesso aveva in parte raccolto, doveva costituire inizialmente solo una parte dello *Stendhal a Milano*, il quarto capitolo. Si vede bene, quindi, l'imponenza del progetto, che avrebbe richiesto anni di dedizione totale.

La rassegna di Benedetto raccoglie alcuni contributi di Lucini in cui Stendhal è citato, oppure è l'argomento principale del dibattito critico:

1. uno del 1896 intitolato *Pro Symbolo. Il naturalismo*, uscito sulla «Domenica letteraria, artistica, scientifica», a. I, n° 33, 23 agosto 1896. Lucini qui critica un'affermazione di Zola, ma senza riferirsi direttamente a Henri Beyle (e forse ancora non lo conosce direttamente a quest'epoca);
2. dal 3 maggio 1902, sul milanese «L'Italia del Popolo», Lucini inizia una collaborazione fatta di dibattiti e recensioni di cose stendhaliane. Il titolo del primo pezzo, dedicato a Felice Cameroni, è *Stendhaliana* I. Il secondo pezzo viene pubblicato il giorno seguente, e qui Lucini fa riferimento al suo libro “possibile”, invocando un fantomatico “futuro editore” (a quest'epoca è stato già sciolto, da tempo, il contratto con Rebeschini);
3. un altro articolo su «L'Italia del Popolo» del 30 novembre 1902, che fa un bilancio di recenti pubblicazioni stendhaliane;
4. *Alfieri e Stendhal. Altri giudizi stendhaliani sul Piemonte*, su «Il Piemonte», rivista di Saluzzo, a. I, n° 15, del 3 ottobre 1903, rilegato con un articolo di Lombroso uscito due settimane prima in un opuscolo intitolato *Appunti stendhaliani*;
5. la recensione alla monografia di Lombroso, pubblicata col titolo *Stendhaliana* su «L'Italia del Popolo» del 23 novembre 1903;
6. fa riferimento a Stendhal un pezzo intitolato *Passeggiata sentimentale per la Milano di «L'Altrieri»*, pubblicato in due parti (24 e 31 ottobre 1909) su «Il Viandante», rivista milanese, a. I, n° 21, p. 166 e 22, p. 173;
7. torna su polemiche stendhaliane *In difesa di Stendhal*, su «La Ragione», rivista romana, del 27 febbraio 1910, per replicare a Renier che considera il successo di Stendhal una moda passeggera. E annuncia che il resto verrà quando troverà un editore disposto a pubblicare il suo *Stendhal a Milano*;
8. parla di passaggio di Stendhal anche ne *L'ora topica di Carlo Dossi* (1911);
9. un riferimento a Stendhal anche nei *Filosofi ultimi* (1913);
10. il ricordo di Felice Cameroni, uscito su «La Voce», a. V, n° 4, del 23 gennaio 1913, attribuisce all'amico tratti stendhaliani, e ricorda che la passione per l'autore francese gli fu instillata proprio da lui;
11. altro ricordo stendhaliano è in *Antidannunziana* (1914);

12. sul «Secolo d'Italia» del 14 gennaio 1914 Lucini pubblica *Stendhal contro Barrès*, che faceva parte dell'indice del progetto *maior*. Una versione più ampia dell'articolo è in *Antimilitarismo*, datato 30 agosto 1913. Qui Lucini accosta, per la sua concezione politica, Stendhal a Verri e Cattaneo, perché «esprime una filosofia lombarda e universale»;
13. altre tracce dello stendhalismo di Lucini compaiono nella *Gnosi del Melibee* (1930) pubblicata per cura di Terenzio Grandi.

In quasi tutto ciò che scriveva, dunque – e direi in tutta la sua prosa maggiore –, Lucini evoca la figura di Stendhal, sia pure per ecfrasi. Egli sentì verso di lui una profondissima affinità letteraria: furono, i due, grandi difensori di un ideale aristocratico di libertà, e grandi nemici dell'ipocrisia e dell'ingiustizia, uomini di passione non solo amorosa ma anche, e soprattutto, politica. Nella *Ragion poetica e programma del verso libero* (1908; nell'elenco finale delle opere dell'autore figura, come inedito, lo *Stendhal a Milano*) Lucini esalta le figure di Foscolo e di Stendhal come simulacri dell'Arte, grandi nelle loro passioni (anche in quella per la stessa donna) e disprezzati dal volgo: questa corrispondenza intellettuale riflette la visione di solitaria aristocrazia della letteratura professata da Lucini, che ama le figure dei due letterati descrivendole come paradossali e inconfondibili.⁷ Ma la celebrazione di entrambi inizia citando il loro rapporto con la figura di Napoleone, amato rivoluzionario e odiato tiranno. Allego una citazione dal n° 4 di questo elenco (pp. 20-21):

Contraddizioni, diremo, ma tali che identificano Stendhal. Egli non si interessa di essere consentaneo ad una sua idea enunciata tempo prima; egli vuole essere sincero a sè stesso. Questa è la sua personalità; egli non si compromette rispetto ad una prematura ed irriflessiva affermazione, che ebbe la soddisfazione di manifestare in un giorno passionale; nè la trattiene, astuto, nel caso che domani le necessità dovessero portarlo antagonista: dice e ripete l'affermazione estemporanea e se ne vanta come di un'arguzia; domani, egli stesso la demolisce con un'altra di eguale valore ed appostamente sincera. Tutto ciò è ammirabile; lo Stendhal, da' suoi diciotto anni in poi, non ebbe paura della sua precocità di pensiero: per questo ci intrica, lo troviamo dop-

7 Il giudizio di Lucini si avvicina abbastanza a quello di Nietzsche, che in Stendhal trovava la forza che mancava agli autori decadenti (come Hugo), e lo paragonava invece a Dostoevskij.

pio, equivoco, destro a costruirsi dalla sua vita un romanzo, pretenzioso di nomea ed in parte schivo; la nostra abitudine alla bugia, il nostro difenderci col non iscoprirci, non possono persuadersi della sua sincerità, e trovano pretesto per giudicarlo secondo la nostra psiche. Lo Stendhal, che non ebbe paura del mondo, non ne ebbe di sè stesso; noi che salviamo molte apparenze perchè alcuni nostri appetiti siano sicuri noi, ancora, che ammiriamo colla scolastica semplicità l'*Eroe* tetragono e contrafatto, ghiaccio e marmo, insensibile per una insensibile virtù, noi difficilmente lo comprendiamo. Pensiamo: Certo, noi saremmo stati molto più abili, molto più astuti, più *logici* per il nostro benessere. Ed egli, che esclamava: *lo-gi-ca* staccando ad intenzione le sillabe, fu il meno logico di superficie tra i letterati ch'io m'abbia conosciuto, per ciò fu il più sincero da che si pose statuario e bronzeo e non ci nascose le sue debolezze e le sue antinomie. E la autorevole critica che desidera, per facilità, trovarsi in sulla strada delle pietre quadre e miliari non delli uomini, lo ha fin qui schivato o ributtato, lasciando alli ultimi che ne abbiano avuto cura la soddisfazione e la gioja delle postume scoperte e delle necessarie rivendicazioni.

Lucini aveva dedicato alcune pagine a una valutazione della possibile opinione di Stendhal circa le opere di Alfieri, e dopo questo paragrafo molto incalzante aggiunge ancora qualche riga sull'effettiva capacità dell'autore francese di comprendere la lettera dei testi di Alfieri come di Monti o di Foscolo.⁸ Sono evidenti la sommarietà di certi giudizi – in particolare insiste sulle *contraddizioni*, ma sembra piuttosto una presentazione del personaggio per *antitesi* – e anche la passione di Lucini per Stendhal, scoperto di recente ed esaltato per quelli che gli apparvero moti sinceri del suo animo: di qui discende l'interesse biografico, che arriva alle minuzie d'archivio a cui si è accennato e che costituiscono buona parte dei materiali che giacciono in archivio. Dalla letteratura questa passione travalica nella politica.

6. E la politica, è, se vedo bene, il cuore del problema della ricezione di Stendhal come di Lucini: il loro successo deve passare attraverso l'accettazione della “politicità” della loro prosa, e ciò non piacque alla critica idealistica. Stendhal deve il suo successo italiano a Lucini (a Cameroni, a Lombroso), a Milano e alla “linea lombarda”: un articolo anonimo

8 Di nessuno dei tre Stendhal dà giudizi elogiativi, soprattutto perché ne dà una lettura politica: se ne possono leggere estesamente i giudizi in *Rome, Naples et Florence* (1817), il suo diario di viaggio.

uscito su «Il Secolo» il 27 giugno 1913 si intitola appunto, ironicamente, *Stendhal era francese o milanese?*; a Lucini, pure oggetto delle affettuose cure di Terenzio Grandi e di Glauco Viazzi, servirono però Franco Fortini ed Edoardo Sanguineti perché fosse rivalutata la sua figura di pensatore e letterato. Per quasi tutta l'opera di Lucini si attendono oggi edizioni o riletture commentate delle sue opere, che consentano una immersione nel complesso quadro politico a cavallo dei secoli XIX e XX. L'ideologia dell'autore passa attraverso movimenti di ispirazione anarchica, socialista antimarxista e antituratiana, per poi virare, secondo Giovannetti attraverso l'amico Ghisleri e forse anche Dossi, su posizioni repubblicane. Mi sembra però che l'influenza di Stendhal, attraverso Cameroni, possa essere almeno altrettanto decisiva, se si attribuisce importanza alla sua condizione di isolato, accentuatasi ovviamente durante gli ultimi anni di vita, e quindi di persona distaccata dalle contingenze politiche e più propensa a una riflessione idealistica.

Concludo usando due parole chiave di Stendhal, che Lucini avrebbe apprezzato: non potendo ritrovare tra le carte un testo pronto, o quasi pronto, da portare in stampa, ci interesserà pubblicare la *crystallizzazione* dello "Stendhal" di Lucini: ciò che è rimasto nelle sue carte è, almeno per una parte, la sua *energia* di autore (originalità, spontaneità, potenza creatrice) che Benedetto giudica come la prosa più felice tra tutte le sue. Almeno il saggio inedito, che finalmente ora potrà essere letto integralmente, mi sembra una prova di questa tensione, e un ulteriore elemento per dare anche della sua prosa una lettura stilistica. Ma il recupero delle parti della "Vita" dall'Archivio ci darà un volto inedito del Nostro: il Lucini filologo, ricercatore di dati e assemblatore instancabile di informazioni precise, anche qui paradossale: il Lucini più assiduo nella costruzione della più grande passione della sua vita letteraria. Per questo, in chiusura del suo saggio apparso su «Il Piemonte» egli poté dirsi, «se pure interruttivo, fraternamente stendhaliano».

APPENDICE

Gian Pietro Lucini *In torno a Stendhal ed agli Stendhaliani d'Italia* (1899)

Alle cc. 823-827 e 853 dell'Archivio Lucini, busta 4, fasc. 1a, 2b, 3c, 4d, 5e e busta 5, fasc. 6f si conserva una prima versione del saggio *In torno a Stendhal ed agli Stendhaliani d'Italia*, scritto da Lucini nella prima metà dell'anno 1899, dopo avere ricevuto da Felice Cameroni il suggerimento di dedicarsi all'autore francese. Alla c. 828 una copertina recita: «Copia di Giud. riveduta da G.P. (vedi osservazioni di Cameroni) agosto 1899». La mano è di Terenzio Grandi. La copia è stata approntata per la pubblicazione; il testo è contenuto alle cc. 829-852 e reca in calce il nome dell'autore; alle cc. 854-855 è contenuto un finale differente del testo, forse scartato o più probabilmente scritto posteriormente alla conclusione della copia, firmato come «Monsieur Ubu».

Tra le cc. 837 e 838 un foglio di dimensioni più piccole numerato come c. 705 contiene una parte del testo: potrebbe essere stato riposizionato dopo la numerazione progressiva delle carte. La c. 841 interrompe invece lo svolgimento del testo: è un foglietto di appunti, non congruo all'opera, che recita come segue: «Ottimamente Alberto Lumbroso attese sulla *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi* di Firenze ad un *Saggio di una Bibliografia Stendhaliana* ragionando sulle prime edizioni di lui, e dandone un catalogo quasi completo; ora darà alle stampe *Napoleone e Stendhal*».

Ho provveduto a parafrasare il testo e a offrirne una edizione genetica: in apparato sono riportate le correzioni dell'autore compiute sulla minuta (indicata con ¹ in esponente) e sulla copia definitiva (senza indicazione in esponente). Il diverso finale è pubblicato separatamente, come altro testo.

lc. 829| *In torno a Stendhal ed agli Stendhaliani d'Italia.*

«Vogliate adunque lasciarmi un posticino, signori, perché la camera non è angusta ed io pure intendo rimanervi. Pensate che se voi siete giunti prima di me, non ne siete partiti avanti, e fu solo la mia cura e la mia diligenza nell'osservar tutto che si avvicinava lungo il cammino, che mi costrinsero a rimaner fuori più tardi che voi non abbiate fatto.»

Il Melibeo

lc. 830| ¹Se è moda, ci venne d'oltr'alpi, come al solito, dopo quindici anni, che là ebbe voga; moda letteraria e moda d'abiti, il cartellino della dogana all'entrata dà testimonianza di un prodotto nuovo e squisito: se è spontanea germinazione d'affetti e di omaggio, codesta novità ha molto tardato a sbocciare tra noi, quando invece molte cose dovevano solleccitarla, ad encomio, perché molto interessava al paese nostro.

²Stendhal è nome di battaglia letteraria: li psicologi ne han fatto bandiera di raccolta: il Bourget lo confessò religiosamente, il Rod male si acconcia ad approvarlo, e, *chauvin*, non gli passa facilmente l'amore che ebbe per l'Italia; Zola, lc. 831| non al tutto imparziale, lo accoppia a Balzac e nel mirabile studio in torno a lui ed all'opera sua termina: «In ogni modo egli ci è nostro padre, il padre di tutti, come Balzac». ³Ma, se, in patria, Henry Beyle interessa come quello scrittore che, al principio del nostro secolo accolse il metodo positivo e quasi scientifico del romanzo moderno, lo fece suo e per questa via pose il suo ingegno; in Italia, Arrigo Beyle, milanese, deve esserci caro come uomo e come carattere originale, come lodatore delle bellezze artistiche e naturali della sua terra d'elezione. ⁴Così, come al letterato, che alla sua personalità, dopo il 1880 (profezia ch'egli aveva dettato e che ora si avvera colle molte che divinò vivendo) ecco una serie di monografie, di scritti, di articoli a spiegarlo, ad esaltarlo, a rimpicciolirlo, a demolirlo, per lui e contro di lui; e, sopra la tomba di recente rinnovata a Montmartre, battaglie d'inchiostro ed odii

1 alpi corr. in revisione a matita su Alpi

2 Stendhal ¹>...< ∞ Rod corr. su Bod. ¹>B<Rod ∞ facilmente corr. in revisione a matita su di buon grado ∞ a ¹>più< a ∞ e ¹corr. su >ch< ∞ nel ¹nel >suo<

3 quello agg. in interl. ∞ accolse corr. su vide. ¹vide ∞ lo fece suo corr. su l'additò. ¹l'addi>t<tò ∞ e ¹e >del< ∞ della ¹corr. su >di questa<

ed amori, non ad inquietarlo, ma a farlo sorridere; da che la sua sincera e squisita astuzia d'aversi creata una leggenda gli procaccia la soddisfazione di evitare l'invidia dei posteri, che non si danno pace di sentirselo superiore, o ripugnano a non poterlo conoscere a fondo.

⁵Egli disse di sé e delle cose della sua vita quanto bastò a renderlo un eroe di una *Chartreuse de Parme*, e di un lc. 832| *Rouge et Noir*; e le postume raccolte delle *Corrispondenze*, della *Vie d'Henry Brulard*, del *Journal de Stendhal*, dei *Souvenirs d'Egotisme*, dati alle stampe per cura delli amici Cordier, Stryenstri, Cheramy, François de Nion, e le prefazioni all'opere complete del Colomb e del Merimée, colli articoli del Saguet e del Saint-Beuve, nulla hanno aggiunto o levato alla interezza del suo tipo speciale e letterario.

⁶Uomo d'azione, rimase freddo e buon giudice nelle vicende cui assisteva; amministratore ed incisivo diplomatico, non pose tutta l'anima nei numeri, ma dai numeri trovò una estetica razionale e curiosa; immaginativo, volle rimaner calmo ai sortilegi ed alli incanti della passione; ragionò sulla morte che voleva procurarsi in un'ora di stanchezza morale e ragionò causticamente sull'amore che fu il piacere ed il perché della sua esistenza. ⁷Troppo in alto, prevedendo, non fu compreso dai contemporanei; così si compose tra il pessimismo di Byron e la filosofia di Condillac e di Helvetius; ebbe la frase larga e boccacchievole dei novellieri uso Crebillon del Secolo XVIII, accolse un lento lievito di malinconia, quale noi ultimi soffriamo, e sognò, democratico, reggimenti assoluti a pro dell'arte e del genio, come le signorie italiane dei Visconti, delli Este e dei Medici, consolandosi della loro mancanza reale col narrare le *Croniche italiane*, fresche e lc. 833| profumate come uscissero allora dalla penna del Bandello o da una sceda gallica di Margherita.

⁸Fu nell'arte e per l'arte; comprese il bisogno di questa per le raffinate intelligenze presenti: ogni spettacolo ridusse al paragone di una statua ammirata, di una tela, di una sinfonia; per la musica oltraggiò il gusto francese d'allora ed ora gliene sono grati; per la pittura, seppe che il

5 cose cose >vere<. ¹cose vere ∞ prima di Cordier è aggiunto in fondo al rigo precedente Colonnello, poi espunto. ¹Colonnello agg. in interl. ∞ Stryenstri corr. su Styenstri. ¹Stryenstri ∞ Colomb corr. su >di Cordier<. ¹di Cordier ∞ Saguet Sa>r<guet

6 a capo segnalato a matita, in revisione ∞ rimase ¹>fu< rimase ∞ cui ¹>che< cui ∞ ai ¹>al< ai ∞ incanti ¹alle vicende

7 in ¹agg. in interl. ∞ del genio ¹del>l'ing< genio ∞ loro agg. in interl. ∞ gallica ¹galli>g<ca

8 a capo segnalato a matita, in revisione ∞ il ¹>bi< il ∞ gliene glie ne unito con tratti a

colore e la linea valgono la parola, che il tocco, il sentimento, e diede corrispondenza psicologica dei movimenti statici dell'arte figurativa, colla mobilità tumultuosa della letteratura. ⁹Tra i primi, professò l'*edonismo dell'angoscia* e lasciò a noi, meditativi, la sua formola della quale troppo abusiamo. ¹⁰Seppe astrarre dal dolore cerebrato quegli elementi morbidi di soddisfazione intima ed acuta che vincono qualunque gioia: e, riportando tutto a sé stesso, di sé stesso bastava, mentre per una callida opposizione magnificava i balzi, l'imprevisto, e l'incosciente della vita. ¹¹Ebbe quindi il coraggio di vivere integro e forte, secondo una ragione ch'egli si aveva cercata; spesso dalla rinuncia, o dall'essere ributtato, estrasse una essenza capziosa di soddisfazioni che il possesso non avrebbe potuto dargli, spegnendogli il desiderio, che gli rinnovellava l'esistenza. ¹²Sopra a lc. 834l tutto si compiacque di Milano e della vita che vi si faceva al principio di secolo XIX. ¹³Lontano la ricordò con rimpianti: vicino non cessò di lodare e di gustarla sapientemente, scrivendo e comparando.

¹⁴Eccolo ussere d'avanguardia, non ussere d'operetta, come vorrebbe il Saint-Beuve, precedere lo squadrone dei cosmopoliti, e fermarsi, esteta, alla bellezza dovunque la ritrovasse: e dalla riflessione, non soffocando l'entusiasmo, trovò il motto salace e la ironia nei momenti passionali; e le lagrime, che volle rattenere, mutò in sarcasmi sopra sé stesso e sulla banalità delli altri.

matita. ¹glie ne ∞ diede ¹agg. in interl. ∞ dopo letteratura. ¹>Sopra tutto si compiacque di Milano, della vita lontano la ricordò con rimpianti, e vicino non cessò di lodare e di gustare sapientemente, scrivendo e comparando.<

9 Tra i corr. su Dei ∞ della corr. su dalla

10 . Seppe corr. su : seppe ∞ astrarre corr. su estrarre. ¹estrarre ∞ cerebrato corr. su cerebrati. ¹>cebrato< cerebrato ∞ quegli corr. in revisione a matita su quelli ∞ acuta ¹corr. su aguta ∞ vincono corr. su parola illeggibile. ¹vincono ∞ gioia corr. in revisione a matita su gioia ∞ callida agg. posteriormente, da altra mano ∞ l'incosciente li incosciente corr. su parola illeggibile. ¹l'incosciente

11 quindi corr. su parola illeggibile. ¹>Seppe quindi< Ebbe quindi ∞ cercata ¹corr. su cercato ∞ estrasse ¹>esptr< estrasse ∞ capziosa ¹>di< capziosa

12 e della vita che vi si faceva al principio di secolo XIX corr. su e del suo modo di vivere. ¹e del suo modo di vivere

13 . Lontano corr. su ; lontano ∞ gustarla gustare la (la agg. in seguito con altra penna). ¹gustare

14 a capo segnalato a matita, in revisione ∞ non corr. su parola illeggibile ∞ squadrone ¹>g< squadrone ∞ dei ¹corr. su del ∞ ritrovasse corr. su ritrovava. ¹ritrovava ∞ motto ¹trovò il motto corr. su trovava la sceda ∞ la ironia ¹l'ironia ∞ mutò ¹mut<ò> corr. su lettere illeggibili

¹⁵Ne dettaglia i costumi, le aspirazioni, nel tumultuoso dibattito di due secoli, nelle vittorie, nell'assodarsi delle leggi napoleoniche, nel movimento, che il classicismo dell'arti figura- lc. 835| tive, spuria derivazione di David, ci produceva, soffiò brumoso e insieme lucido cui la letteratura nordica svolgeva liricamente: qui si muove ed agisce questo personaggio, pensa e racconta nei salotti milanesi, durante l'oppressione croata, animoso ad accogliere le libertà italiane: qui ama, sottilmente distinguendo, tra passione di sensi ed idealità, cercando dal vivo e notomizzando i casi della sua conoscenza dell'animo femminile.

¹⁶Sostiamo volentieri, perché abbiām troppo ragione di dolersi del tempo presente, alla Milano cisalpina. ¹⁷Ecco piantarsi alberi di libertà, le ciprie e le parucche, il guardinfante ed il toupé scomparire, *merveilleuses* e *muscardins* passeggiar per la lc. 836| Corsia dei Servi e pel Portico dei Figini. ¹⁸Girandole sulle piazze e fuochi di gioja nel viale di Strada Marina; carrosselli militari, parate lucide, cavalli scalpitanti, assise strane, enormi, dalle polacche dei cavalieri di Dembowsky al succinto abito verde dei veliti lombardi.

- 15 Ne corr. su >Qui ne<. I §§ 15 e poi 17-21 si trovano entro una porzione di testo riquadrata in matita blu e contrassegnata da un croce sovrapposta a un cerchio di piccole dimensioni. Essi erano evidentemente minacciati di espunzione, forse per il loro carattere enciclopedico, fortemente icastico e giustappositivo. ∞ *dettaglia agg. in interl. al posto di* >E bene: il ricercare dentro a queste memorie quanto interessa Milano, la vita milanese<, *espunto con matita blu*. ¹E bene: il ricercare dentro a queste memorie quanto interessa Milano, la vita milanese ∞ *le aspirazioni* ¹l'aspirazioni ∞ *vittorie* vittorie >imperiali< *espunto con matita blu*. ¹vittorie imperiali ∞ *figurative* figurative (*per cambio pagina*) ∞ *produceva* ¹segue agg. interl. poi espunta e ora illeggibile ∞ *soffiò* ¹>nel< soffiò ∞ *cui* corr. in revisione a matita su che. ¹che ∞ *qui si muove ed agisce* corr. in revisione a matita su il veder muoversi ed agire *espunto con matita blu*. ¹il veder muoversi ed agire ∞ *racconta* corr. con matita blu su pensare e raccontare. ¹pensare e raccontare ∞ *qui ama* corr. su fermarsi qui, e compiacersi, amare in qui si compiace d'amare, poi in qui ama. ¹fermarsi qui, e compiacersi, amare ∞ *cercando... femminile agg. a margine*. A matita blu è espunto >è tale opera che dovrebbe essere bene accetta dai >lettori< (*corr. in interl.* >recenti suoi compatrioti<), perché, oltre a parlare dello Stendhal, si rinnovano pensieri di fatti tristi e lieti, cari alla nostra affezione per la >patria< (*corr. in interl.* >città nativa<)<. ¹è tale opera che dovrebbe essere bene accetta dai lettori, perché, oltre a parlare dello Stendhal, si rinnovano pensieri di fatti tristi e lieti, cari alla nostra affezione per la patria
- 17 *toupé* ¹topé ∞ *pel Portico* corr. a matita in revisione su pei Portici. ¹pei Portici
- 18 *Strada* corr. su strada. ¹Strada ∞ *dei* ¹di ∞ *Dembowsky* corr. su Dembovsky ∞ *veliti* lombardi ¹veliti

¹⁹Apoteosi imperiale, dalla guerra di Spagna al mare di neve insanguinato della Moscova, il Canova della Grazia e della Paolina Borghese, mentre fonde il colosse Napoleone, Ercole nudo a palleggiare il mondo, oppresso dalla vittoria; Hayez dà il *Bacio*; l'Arco di Trionfo aspetta di reggere le bighe superbe, poi che li alleati, di ritorno, impongono alla eufemia gloriosa la subdola carità dell'Arco della Pace. ²⁰Qui l'ira dell'Alfieri, ed il corrucchio del Foscolo, il destreggiar del Monti, il canto di luna del Pindemonte, dopo la satira di Parini, ed il cisalpino a conoscere d'essere italiano, ributtare Beauharnais per Absburgo, e congiurare contro l'Austria per Savoia: 1814-1821.

lc. 837| ²¹Frattanto il notajo bellanese ricorda la *Fuggitiva* in molle pianto lombardo, e rampogna all'eccidio del Prina: Porta trova nelle risa della comedia aristofanesca la sferza ed il pungolo, e veste i Croati da Francesi, sveste pinzocchere e preti: la Scala incomincia la mirabile ventura dei balli di Viganò e delle melodie di Pergolese e Pacini; quindi Rossini gastronomo, che ricorda l'Abate Galiani scande sulle crome immortali un Figaro da Beaumarchais. ²²Perché adunque quest'opera sopra tale personaggio, sopra tali scene ancora la si attende, quando forse potrebbe giungere di buon grado alle aspettative di chi se ne interessa?

19 Apoteosi >seguivano< corr. su >seguire l'a< Apoteosi. ¹seguire l'apoteosi ∞ Moscova agg. in interl. sopra >attendevano< corr. su >attendere a<. ¹Moscova, poi agg. in interl. attendere a ∞ Canova... Paolina agg. posteriore ∞ fonde corr. su >che< fonde. ¹che fonde agg. interl. su parola illeggibile ∞ Hayez >poi che< corr. su >quando< corr. su >mentre< Hayez. ¹mentre (agg. in interl.) Hayez ∞ dà ¹dà corr. su >esprimere< ∞ l'Arco >e< l'Arco. ¹>, < e l'Arco ∞ aspetta di reggere ¹aspetta di reggere agg. in interl. su >reggere< ∞ poi che li agg. in interl. su >quando li<. ¹quando li ∞ impongono alla eufemia agg. posteriore ∞ subdola ¹>sol< subdola

20 ributtare agg. posteriore ∞ Beauharnais corr. a margine su Beauarnhais. ¹Beauarnhais ∞ congiurare ¹>il< congiurare

21 Frattanto ¹Fra tanto ∞ all'eccidio ¹>il< all'eccidio ∞ e ¹>e< ∞ pinzocchere ¹pinzocchere corr. su >monaci< ∞ dei ¹dai ∞ Viganò agg. posteriore ∞ delle ¹dalle ∞ quindi Rossini quindi >s'imbatte in< Rossini. ¹quindi corr. su >poi< s'imbatte in Rossini ∞ Galiani corr. a matita in revisione su Galliani. ¹Galliani ∞ sulle >e che agg. in interl.< scande nelle. ¹e scande sulle corr. su >ed ha il< ∞ crome immortali corr. su >coraggiose<. ¹crome coraggiose corr. su >coraggio di parola illeggibile<

22 Perché... interessa? il periodo è frutto di molte correzioni e riscritture per lo più non leggibili. ¹Così sarà tra poco un mio *Stendhal a Milano*; poi che questa è l'opera che si doveva fare per tale personaggio sopra tali scene e mi meraviglio che altri fin ora non l'abbiano compiuta.

²³Alcuni accennarono; lc. 838l di fretta passando ebbero delle vaghe memorie e delle curiose reminiscenze, ma non sostarono vicino a lui troppo. ²⁴Perché, se tutti li elementi ci sono dati, scelti, e quasi già annotati da lui Stendhal a guida? Buon volere ed amore richiedonsi e non altro a chi compila.

²⁵Eccolo allora, da soli dieci anni, sbucò farfalla insolita, svolazzando pel giardino letterario: Carneade ai molti, ai pochissimi noto pel nome strano che lo fa passare o per tedesco, o per inglese. ²⁶Nessuno dei suoi contemporanei milanesi lo ricordò: solo lo storico enciclopedico Cantù, che forse lo avrà potuto avvicinare, ha due righe, e mille errori, nella sua *Storia degli Italiani*. ²⁷Lo dice sicuramente inglese, lo fa «scettico e volterriano, ma già piegato ai concetti romantici, e fino al misticismo sentimentale». ²⁸Quindi lc. 839l fu un delibare titubante e pauroso a questo calice che racchiudeva, col miele, acute malie: fu uno schermeggiare di lontano con lui, quasi temessero di affrontarlo, cercandolo sempre come autore, non avvicinandolo mai come uomo: poi che il carattere, questa aurea specialità dell'inezienza virile si teneva sorpresi ed irritati.

²⁹Così il Mazzoni lo vuole intento a perseguire il ritmo del verso e della poesia metrica, mentre tutti non ignorano come vi aborrisse tanto da relegare l'*alessandrino* tra i ciarpami della vecchia retorica: Panzacchi ha di lui giudizi curiosi, ma artificiali, e poco profondi: la

23-24 Alcuni... compila il discorso è stato riscritto sopra righe non leggibili. ¹Sarò io millantatore di me stesso, nel volere allevare li altri, nel rilevar le ...endo. O forse la mia jattanza, da una più alta cima, mi preparava una ridevole e miseranda caduta? E pure tutti li elementi ci sono dati, sciolti, quasi già annotati, buon volere, ed amore richiedonsi a chi compila; perché fin ora >non lo< si tacque?

25 Eccolo allora corr. su Invece ¹Invece ∞ sbucò >lo Stendhal< sbucò>. ¹lo Stendhal sbucò >crisalide,< ∞ insolita ¹insolita corr. su parola illeggibile ∞ svolazzando corr. su >a< svolazza>re<. ¹a svolazzare

27 Lo dice sicuramente inglese, lo fa corr. su L'inglese Beyle col nome di Stendhal. ¹L'inglese Beyle col nome di Stendhal ∞ volterriano ¹volterriano ancora ∞ misticismo corr. su mysticismo. ¹misticismo

28 Quindi corr. su Poi dopo, al termine di tre righe cancellate. ¹sentimentale, viaggiò l'Italia, panegirista di essa e della passione, legandosi col meglio della società e della letteratura, e carezzandosi l'amore delle verità». Poi dopo >da<l'80, ∞ sempre ¹>quasi< sempre ∞ poi che corr. con una revisione successiva, a matita, da poiché ∞ teneva corr. su traeva

29 intento ¹corr. su >accurato< ∞ non ignorano agg. posteriore. ¹tutti non ignorano corr. su parola non leggibile ∞ tanto agg. posteriore in interl. ¹om. ∞ relegare rilegare. ¹relegare

Serao lo fa lagrimoso, Werter e Jacopo Ortis, camuffandolo trovatore in cerca della Matilde lontana, quasi un Gaufré Rudel viaggiatore: D'Ancona ci dà alla luce due importanti lettere del Torresani allo Strassoldo, quando nel 1828, ritornato il Beyle a Milano, non gli fu possibile di fermarvisi, lc. 840| per sospetto politico: il Martini lo sermoneggia, perché, scrittore dell'*Amour*, a quarantasei anni, mostrò desiderio di moglie, e da galantuomo lo esprese: Giovanni De Castro lo fa paraninfo e cronista del Byron, nel soggiorno a Milano, e dà misteriosi li amori colla Dembowsky e coll'Angiola.

³⁰Ma costoro sono di quelle conoscenze effimere che s'incontrano lungo un viaggio o per pochi giorni in una stazione balnearia: allo Stendhal s'appressarono per curiosità di lui, ch'era ottima cosa nel mondo delle lettere e dei salotti, e non per altro.

³¹Fedele, invece, e propugnatore del suo nome e delle sue opere, Felice Cameroni, il buon critico e coraggioso, per quindici anni, fosse o no voga per il Beyle, non trascurò occasioni onde lo si volesse studiare, e domandò spesso alla Milano moderna quando mai avrebbe voluto ricordarsi di quel suo cittadino di elezione, che le rendeva onore.

³²Poco fa Milano, accolse la proposta del Cameroni: e, gretta, destinò che una via fuor di mano si chiamasse dallo Stendhal.

lc. 842| ³³Sta tra i camini alti e fumigosi di una fabbrica ed i coltivi abbandonati ed invasi da nuove costruzioni, nel sobborgo; a questo illustre

corr. su rilegare ∞ *camuffandolo trovatore agg. posteriore* ∞ *Gaufré agg. posteriore* ∞ *D'Ancona corr. su d'Ancona* ¹*d'Ancona* ∞ *ci dà alla luce* ¹*lo sermoneggia* < *ci dà alla luce* ∞ *allo Strassoldo agg. posteriore* ∞ *1828 corr. su '28* ∞ *fu* ¹*agg. in interl.* ∞ *per sospetto politico* ¹*dalla polizia per sospetto politico* ∞ *il Martini lo sermoneggia, agg. posteriore* ∞ *mostrò* ¹*...l...d* < *mostrò* ∞ *lo esprese* ¹*lo chi* < *>vi chiede* < *lo esprese* ∞ *De* ¹*de* ∞ *paraninfo agg. posteriore* ∞ *del Byron agg. posteriore*

30 *In* ¹*compare qui un segno di richiamo, riferito alla c. 853.* ∞ *ch'era* ¹*ch'era* *corr. su* *che diveniva* ∞ *nel mondo delle lettere* ¹*nel mondo delle lettere* *corr. su* *>nella società letteraria e dei* < ∞ *dei salotti dei salotti agg. posteriore. Segue* >*dimostrare* <. ¹*e dei salotti a dimostrare*

31 *coraggioso, segue* >*che pure militando nel puro naturalismo, mi dà parole d'amicizia sincera, e si lagna d'aver io abbandonata quella via,* < ¹*che pure militando nel puro naturalismo, mi dà parole d'amicizia sincera, e si lagna* >*com'io* < dall'aver io abbandonata quella via ∞ *e domandò* ¹*e fece* < *e domandò* ∞ *avrebbe voluto agg. in interl. su* >*voleva* <. ¹*voleva* ∞ *le* ¹*>g* < *le*

32 *destinò corr. su* >*volle* <. ¹*volle*

33 *La c. 841 non contiene testo. Sta* *corr. su* >*così* <. ¹*così* ∞ *fabbrica* *corr. su* *fabbrica.* ¹*fabbrica* ∞ *da* *corr. su* *di* ∞ *illustre che volle essere addottato dalla capitale lombarda ecco* *agg. in interl. su* >*ecco* <, *e* >*figlio di elezione* <. ¹*ecco a questo figlio d'elezione*

che volle essere addottato dalla capitale lombarda ecco la ricompensa e la lode. ³⁴Non so se tale riconoscenza postuma, non sia uno sgarbato rendere od un onore cordiale e gentile.

³⁵Ed ultimi, il Barbiera ed il Pisa, più diligenti, videro gli stretti rapporti che la vita dello Stendhal (1814-1821) ebbe colla vita milanese e si sforzarono a sintetizzare le scene; ma quanto e come superficialmente!

³⁶Il Pisa si limita ad una sola fonte, ai *Souvenir d'Egotisme*, o, meglio, alla Prefazione dello Stryenski, il quale, ignorando – e di ragione – Milano, non poteva dar fondo con certezza a molte particolarità quivi accennate. ³⁷Spesso, anche, il Pisa si accontenta di tradurre, e non avvisa donde accoglie i motivi: e, qualora si compiaccia di ricorrere al testo, non so se legga bene. ³⁸D'altra parte, il Barbiera, che ha molta copia di notizie nuove, si abbandona alla improvvisazione e ci regala una figura del Beyle assai di maniera e con mala grazia, guastando quanto era l.c. 843l in quello di spontaneo e di sincero.

³⁹Invece, dare Henri Beyle risuscitato dai suoi volumi, vuol dire amarlo, e perdonargli le esagerazioni, come quelle che sono la veracità di un temperamento che non vuole nascondersi; significa non essergli mentore, come il Martini ed il Barbiera nella di lui vita privata, non annojare di consigli e di raccomandazioni, tanto più vane in quanto postume.

34 . Non corr. su : e non. ¹e non ∞ sgarbato ¹sgrabato ∞ un onore corr. su >offerta<. ¹una offerta

35 Ed ultimi, corr. a matita in revisione su Ultimi, ∞ gli corr. a matita in revisione su li ∞ gli stretti rapporti corr. su la stretta rapp>.....a< ∞ che ¹che >che< ∞ sforzarono a sintetizzare agg. posteriore. ¹sforzano a sintezzare ∞ le scene corr. su la scena

36 Prefazione ¹prefazio- ∞ Stryenski agg. posteriore ∞ dar ¹e dar ∞ con >e< con ∞ quivi agg. in interl.

37 si accontenta di ¹si accontenta di corr. su >limita< a ∞ donde ¹d'onde ∞ accoglie i motivi corr. su accolg>a le notizie<

38 alla ¹all' ∞ quello corr. su >lui<. ¹lui ∞ sincero. seguono nove righe cancellate. ¹Certo il carattere del Barbiera non può acconciarsi a quello dello Stendhal; troppi elementi esagerano in questo perché egli li veda giustamente; e, prosatori avversi, se all'uno giovano le mezze tinte ed il velo pudico, il rifuggire ad arte ed il parare; all'altro gustavano le >adi< audacie, la crudezza delle imagine, la parola incisiva e densa, e lo sprezzo delle convenienze. Io tento nel leggere le due memorie, che li autori non cercano colui del quale parlano.

39 Invece, corr. su >Ora all'opposto<. ¹Ora all'opposto ∞ Henri Beyle corr. su >Stendhal<. ¹Stendhal ∞ significa corr. su >amare Stendhal significa<. ¹amare Stendhal significa ∞ non corr. su >e non volerlo<. ¹e non volerlo ∞ postume corr. su >si rivolgono ora al medaglione di David d'Angers, posto sopra la tomba di Montmartrec<. ¹si rivolgono ora al medaglione di David d'Angers posto sopra la tomba di Montmartre

⁴⁰Egli visse come volle, e fu indifferente e spesso ostile nella casa paterna, perché il buon borghese di Grenoble studiava di renderlo a sua immagine e somiglianza cioè d'apporto a quanto egli intendeva di *lc. 844l* essere: impermeabile, egli, seguendo la sua natura, fu come volle; noi cerchiamone il perché; e meglio non vogliamo tradirlo per i venturi.

lc. 845l ⁴¹Ma, scorrendo i due ultimi studii, si trovano altre inesattezze, di luogo, di date, di persone. ⁴²Ognuno, dopo tanto parlarne, saprà com'egli venne la prima volta tra noi, nel 1800, Napoleone Primo Console, *maréchal de logis* nei dragoni repubblicani. ⁴³Abitò, appena giunto, nel Palazzo Castelbarco, indi nella casa del ministro dei culti Bovara, fratello allo Stanislao Bovara consigliere (il Barbiera confonde). ⁴⁴In questo palazzo a *Porta Orientale*, allora *Corso della Riconoscenza*, N.^{ro} 736 (N.^{ro} 81 attuale, Corso Venezia) vide l'Angela Baroni, maritata all'impiegato Pietragrua, più vecchio di lei di vent'anni; e costei gli fu amorosa infermiera in un periodo di febbri miasmatiche che lo tormentavano. ⁴⁵Stendhal a diciott'anni, tozzo, ma fresco non era Cherubino, pure come Cherubino, e meno assai di lui era ardito colle belle signore. ⁴⁶Ebbe un amore da paggio e si scambiarono come pegni, fettucce e capelli. ⁴⁷Nel 1811, ritornato per poco, l'Angela gli fu amante, ed egli la corrispose con una costanza dubia, per *lc. 846l* quanto durò la sua permanenza.

40 *image* immagine. ¹*image* ∞ *somiglianza* ¹*simiglianza* ∞ cioè d'apporto a quanto *corr. su* >moralmente, mentre<. ¹moralmente, indi ∞ *impermeabile, egli, seguendo la sua natura* *corr. su* >perché< *agg. in interl. su* >e<, poi cancellato >fu tutto sé stesso ed a sé stesso obbligato della sua vita morale. Vorremo noi dopo più di mezzo secolo rendergli un cattivo servizio? Egli<. ¹e per tutto sé stesso ed a sé stesso obbligato della sua vita morale. Vorremo noi dopo più di mezzo secolo rendergli un cattivo servizio? Egli ∞ *noi* *agg. in interl.* ∞ *non* *corr. su* >sopra tutto non<. ¹sopra tutto

41 *ultimi* *agg. in interl.* ∞ *dopo persone* >che non tutte qui noterò<. ¹>né qui tutte potròarle< che non tutte qui noterò

42 *Ognuno* ¹Ognuno *corr. su* >Ciascuno< ∞ *tanto parlarne* *corr. su* tanti >articoli<. ¹tanti articoli ∞ *Primo Console* *corr. su* primo console ∞ *maréchal* mare>s<chal. ¹mareschal

43 *appena* ¹a pena ∞ *Castelbarco* ¹Castelbarco *corr. su* >d'Adda, nella casa di Porta Nuova< ∞ *nella casa* *corr. su* parola illeggibile ∞ *dei* ¹di ∞ *dopo Stanislao Bovara* *cambia il colore dell'inchiostro. In* ¹un segno a matita segnala probabilmente il punto in cui si era provvisoriamente arrestata la copiatura

44 *In* ¹>ed< *In* ∞ *febbri* *corr. a matita in revisione su* febri

45 *pure* *corr. su* >ma<

46 *come pegni* ¹come *agg. in interl.* pegni >d'amore<

47 *ritornato* ¹<ri-tornato ∞ *per poco* ¹per poco >a Milano< ∞ *gli fu* ¹gli *agg. in interl.* fu >sua< ∞ *la corrispose con una costanza dubia* ¹la corrispose con una costanza dubia *corr. su* le >fu costante, ma non<

⁴⁸Nel 1814 fu invece nella *Contrada di Santa Margherita* N.º 1117 (una lettera alla sorella Paolina lo fa supporre), nella via dei librai e della Direzione Generale della Polizia, che avrebbe dovuto conoscere nel 1828 ai primi di gennaio.

⁴⁹Fu in questo lungo soggiorno, che lo Stendhal depanò il filo dorato dell'amore colla Pietragrua e si legò d'amicizia colla Metilde Dembowsky, l'uno e l'altro intrigo conducendo e sofrendone; perché la bella Angela, capricciosa, gli era infedele e la Viscontini ricordava con lui troppo sé stessa e la propria virtù. ⁵⁰Qui, non so, dove il Barbiera abbia trovato che i Dembowsky abitassero in *Via Meravigli*, ed il Pisa in *Piazza Belgiojoso*: se fosse così non si spiegherebbero alcuni passi del *Roma Naples et Florence* dove il Beyle parla dei segni telegrafici alle finestre ad indicare le possibilità o meno dell'incontri e delle visite. ⁵¹Dall'uffici dell'Anagrafe milanese, tenuti con somma cura e larghi di curiose indicazioni, mi consta invece di fede certa, che nel 1811, i Dembowsky avevano abitazione nella *Contrada di Brera* N.º 1576 secondo piano (N.º 2 Brera) nel 1818 nella *Contrada del Lauro*, primo piano (Palazzo della Assicurazione Milano) nel 1823 alla *Corsia del Giardino* (N.º 10 Via Manzoni), dove la Metilde morì il 5 gennaio 1825; da che i funebri le vennero celebrati alla parrocchia l.c. 847l di Santa Maria della Scala a San Fedele due giorni dopo.

⁵²E perché sì l'uno che l'altro degli autori danno causa della sua fuga da Milano (fuga, partenza precipitosa alla quale egli stesso non era preparato) la sorveglianza della Polizia Austriaca, che lo nojava ed il timore di peggio? ⁵³Per me furono molteplici se contraddittorie; ma a punto per questo, in un carattere come il suo, più vere. ⁵⁴D'essere egli soggetto a speciali cure dalla Polizia, non risulta dall'Archivio di Stato, d'essere nominato nel processo del '21 né meno. ⁵⁵Anzi il Don Giulio Pagani lo aveva tenuto sotto la sua protezione, quasi; ed a lui, Stendhal, fu grato e

48 1814 corr. a matita in revisione da '14 ∞ 1828 corr. a matita in revisione da '28 ∞ gennaio 'Gennajo

49 dell' '1>col< dell' ∞ Angela 'Angela corr. su Angiola

50 dei 'dei corr. su >di alcuni<

51 e larghi 'e larghi corr. su e>d opimi< ∞ dopo 1818 la parola nella agg. in interl. 'om. ∞ alla agg. in interl. 'om. ∞ dopo Giardino '1>(e certo di questo era che parla il periodo citato del Rome etc.).< ∞ San 'S' >Stefano< Fedele

52 degli corr. a matita in revisione su delli ∞ causa '1>per< causa

53 contraddittorie corr. a matita in revisione su contraddittorie ∞ ma 'ma agg. in interl.

gratamente lo ricorda. ⁵⁶Partì coll'idea del suicidio, dopo d'essersi dettata una epigrafe, non molto dissimile da quella che ora sta scolpita sulla sua tomba scrivendola in una pagina dell'opuscolo d'Ermes Visconti: (°)

(°) Il volume che fu nelle mani del Burci, ora si trova presso il Professore Cordier a Grenoble: ecco l'epigrafe:

Qui giace
Enrico Beyle milanese
fu a Mosca nel 1813 (sic per 1812)
visse, scrisse, amò;
venerò Cimarosa, Mozart
e Shakespeare,
morì di anni nel 18....

⁵⁷Questa notizia mi venne dal Barone Lombroso diligente raccoglitore e bibliofilo Stendhaliano, che ora attende alla pubblicazione di un volume *Napoleone e Stendhal*.

lc. 848| ⁵⁸*Dialogo d'Ermes Visconti sulle entità* [sic] *drammatiche di tempo e di luogo* (Milano 1819 – Ferrario); partì per le sue inutili preghiere alla Viscontini (testimonia il dialogo raccontato nei *Souvenir d'Egotisme*), per l'infedeltà della Pietragrua (di lei si lagna a Grenoble, passeggiando col Merimée, ed il Merimée lo racconta); per le lettere a delazione scritte alla Polizia e sapute in società, che un suo rivale dette fuori sulla fine del 1820 e nelle quali lo si dipingeva come un emissario politico francese. ⁵⁹Certo il rifiuto della Dembowsky lo decise alla partenza, perché l'amicizia nuda e platonica non poteva bastare ad un temperamento ardente ed amoroso come il suo, certo le calunnie influirono all'abbandono

56 scrivendola in ¹scrivendola in *corr. su* >sopra<

57 raccoglitore ¹raccoglitore >di no< ∞ bibliofilo bibliogilo ∞ Stendhaliano ¹>stendhali< Stendhaliano ∞ dopo Stendhal segue l'indicazione della fonte, cancellata: >Dialogo di Ermes Visconti sulle entità [sic]<

58 partì ¹agg. in interl. ∞ alla *corr. su* >per la< ∞ sapute in società, che ¹sapute in società, che *corr. su* >....date a torno, da< ∞ sulla fine ¹sulla fine agg. in interl. ∞ 1820 *corr. a matita in revisione da* '20 ∞ e ¹agg. in interl. ∞ politico ¹>p....sso< politico

59 alla partenza ¹al<la> >fatto< partenza ∞ ad ¹corr. su >consolare< ∞ ardente ed amoroso ¹>di vita ed< ardente, poi in interl. ed amoroso ∞ all'abbandono ¹>all.p. ad< all'ab-

della città prediletta; ma non una cosa all'infuori dell'altra, ed all'Austria di Santa Margherita, forse qui si rivolge una poco meritata infamia se altre e peggiori non avesse compiute.

lc. 849| ⁶⁰Ma la parsimonia di spazio che i giornali quotidiani assegnano alli articoli letterarii vedo a sufficienza [*sic*] ripiena e temo, che se oltre mi dilungassi, sarei o troppo noioso o troppo male accetto. ⁶¹Del resto chi vorrà interessarsene più distesamente avrà la cortesia di rivolgersi al volume che uscirà tra poco, il quale se non lo renderà contento, dia a me tutta la colpa d'aver fatto supporre oltre del merito. ⁶²Certuni, ancora, mi imputano l'osservazione a pedanteria ch'io non me ne dorrò. ⁶³Perché invece vorrò sempre deplorare che colla possibilità aperta a tutti di confrontare e scernere documenti, pochi assai se ne valgono e lasciano per l' incuria o la pigrizia diffondersi le fiabe che rendono la Storia una mitologia lc. 850| ed il carattere di una personalità una statua di gesso o di cera al capriccio di chi lo plasma: ora un ritratto non è uno studio d'ornato od una academia a passatempo di dilettranti. ⁶⁴Abbandoniamo il mal vezzo di sognare un personaggio e di farlo come si vorrebbe che fosse, o non trovatolo tale, per qualunque sforzo si faccia per costringerlo nella forma, imprecargli contro: non seguiamo una sua avvenuta vissuta per ricamarle sopra d'immaginazione, aggiungendo merletti e frange; e se mai la veste è strappata o corta lasciamo trasparire la nudità, che tanto non offenderà nessuno (vi è qualcuno che si offende del vero?) e modiste non acconciamo le fogge delli abiti secondo il gusto presente, e le pretese esagerate della società. ⁶⁵Accontentiamoci di raccogliere lc. 851| un volume di note, di riordinarle di conoscere li Archivi e le Biblioteche, di farne poco uso di sceverare la storia dal romanzo (la lettura sarà un poco arida, ma sana) e di non credere (do alla critica il perché di demolirmi) di aver contribuito al progresso delle scienze storiche per aver mutato il

bandono ∞ della ¹della >sua< ∞ all'infuori ¹>fu< all'infuori ∞ di Santa Margherita ¹di Santa Margherita *agg. in interl.* ∞ rivolge ¹corr. su >dà<

60 quotidiani *espunto in revisione da una matita* ∞ agli *corr. a matita in revisione su alli.* ¹a<lli> >questi< ∞ vedo ¹>e p.< vedo

61 cortesia *corr. su* >bontà< ∞ il quale *corr. su* che ∞ se non lo renderà ¹che *corr. su* >e< se >lo rend< non lo renderà

62 Certuni ¹corr. su Altri ∞ imputano l' *corr. su* imput>..... ogni<. ¹imputano ogni

63 l' ¹>l.< l' ∞ Storia storia. ¹Storia ∞ uno ¹>uno< è uno

64 dopo come, si ¹agg. in interl. ∞ ricamarle ¹>ricamare< ricamarle ∞ acconciamo ¹accoc-
ciamo ∞ fogge foggie. ¹fogge

65 dal del. ¹dal

nome di una persona o di una via o la cifra di un numero e di una data.
⁶⁶E però nel nostro caso, quelli autori, non appongono a prefazione ed a jattanza ai loro volumi, il discorso apologetico sulle cure ed il lavoro occorsi nel compilar li studii; e badino che quando si parli d'alcuno con mostre di interessarsi de' suoi casi e di volergli bene, non è buona grazia il soggiungere dopo sull'ultime righe: «Costui poteva rimanere nell'oblio che l'umanità non se ne avvantaggia». – «Costui non fu un genio, perché nulla lc. 852| rimase di vivente dell'opera sua» – «e fu un eccentrico premeditato»; badino che altri potrebbero odorare un cattivo lievito di pedanteria od un sito lontano di tristizia: a meno che in tutto non si faccia la parte alla moda ed allo snobismo, ai quali chi porta abiti d'ultimo taglio deve inchinarsi. ⁶⁷Ma se l'uno e l'altra riafluiscono sopra a questa galvanizzazione di Stendhal, l'insulto a lui è pur anche palese dalle restrinzioni che in calce si leggono o si professano privatamente.
⁶⁸Ora la moda è come l'insania che rende irresponsabili e non esiste che l'amore il quale possa vincere sopra di lei: perché se l'aria mobile che ci vien da Francia per Henry Beyle e che ci obbliga a parlarne pena a perder lo scanno, non avesse pur anche soffiato tra noi; io, che lo amo, non per questo avrei taciuto e forse meglio gli avrei tributato questa ultima attenzione di affetto e di ammirazione.

Gian Pietro Lucini

Breglia, XXII Agosto '99

Altro finale del saggio (conservato alle cc. 854-855)

lc. 854| ⁶⁹Ma non v'è, credo necessità, uscire dalla larga via della istoria per darsi alle improvvisazioni romantiche, anzi il romanzo della vita vera, sorge più intenso, più ampio, più lucido: la vita di queste personalità si svolge in modi impreveduti e curiosi, il ricamarci sopra delle variazioni ritorna a tutto scapito della verità e della nobiltà dei caratteri. ⁷⁰Io non vorrei mai una statua di gesso o di cera al capriccio di chi plasma da-

66 **occorsi** >acco< occorsi. ¹occorsi *corr. su* >acc....< ∞ li ¹agg. in interl. ∞ **mostre** ¹mostre *corr. su* >aspetto< ∞ **oblio** ¹corr. su >obblio< ∞ ai quali ¹corr. su a cui

67 **riafluiscono** riafluiscono. ¹riafluiscono

68 **il quale** ¹corr. su che ∞ **mobile** ¹mobile *corr. su* >irritante< ∞ **pur** per. ¹pur

69 **Ma non** *corr. su* Non ∞ *dopo* **svolge** >nei modi pi<

70 **Io** >Noi< Io

vanti al modello, ma una fusione duratura di bronzo dorato, rispondente in tutto all'aspetto morale e fisico dell'uomo.

⁷¹Per questo, se l'ardire ed il valore ci manca a pretendere a tanto, accontentiamoci di raccogliere un volume di note, di riordinarle, di conoscere li Archivi e di farne buon uso, di essere compresi del soggetto, e di non porre all'ultime righe della monografia quasi a senso della fatica letteraria; «Costui poco valeva come artista e come uomo, costui poteva rimanere nell'oblio, che l'umanità non se ne avvantaggia; e fu un eccentrico premeditato».

⁷²Tutto questo di mala grazia indica: «È leve che si parli di questo uomo: però, se noi lo facciamo è per indulgere alla moda che vuole noi partecipi. lc. 855| ⁷³Quanto ad amarlo, non lo possiamo: nel conoscerlo da vicino lo abbiamo veduto troppo pieno di difetti e di manie; per certo non ve lo portiamo ad esempio».

⁷⁴Taccia allora chi ha questi sentimenti, e non annoti delle intenzioni (?); ne parli chi sente la simpatia e l'amore e quando siano tali da farci dimenticare le debolezze della natura umana in un carattere che fu e volle essere una continua scuola di volontà, una continua riflessione sopra li altri e sé stesso.

Monsieur Ubu

71 letteraria >le< letteraria

73 ad esempio a<d> >modello< esempio

74 Taccia allora chi ha corr. su >Io credo, invece, che debba tacere, avendo< ∞ e non annoti corr. su >più tosto che< annot>are< ∞ ne parli chi sente ne parli chi sente corr. su >o< parl>arne quanto<

Monsieur Ubu corr. su >G. P. Lucini.<

Abbreviazioni bibliografiche

Foscolo Benedetto 1942 = *Luigi Foscolo Benedetto, Arrigo Beyle milanese: bilancio dello stendhalismo italiano a cent'anni dalla morte dello Stendhal*, Firenze, Sansoni, 1942.

Giovannetti 2000 = Paolo Giovannetti, *Lucini*, Palermo, Palumbo, 2000.

Tarabori 1922 = Augusto Ugo Tarabori, *Gian Pietro Lucini*, con introduzione di Carlo Linati e versi inediti del Lucini, Milano, Caddeo & C., 1922.

POESIA E NARRATIVA NE *LA SOLITA* *CANZONE DEL MELIBEO*

Elisabetta Tonello

Università eCampus, Novedrate

Poetry and narrative in *La solita canzone del Melibeo*

Abstract

This essay focuses on «La solita canzone del Melibeo» by G.P. Lucini and analyzes the elements of continuity that make this collection of poems a book. Behind the disintegrating impulses of symbol-

ism and the rich and contrasted writing of the poet, one can in fact see a coherent story, which proceeds in orderly stages and which can be reconstructed through the many traces scattered in the lyrics.

«L'ensemble ne peut être compris que par la compréhension des parties, et les parties ne peuvent se comprendre que par leur rapport à l'ensemble».

J.M. Lotman, *Sur la delimitation linguistic et littéraire de la notion de structure*, «Linguistic», 6, 1964, p. 68.

0. *La solita canzone del Melibeo* di Gian Pietro Lucini è stata giudicata dai critici un'opera in cui dominano istanti lirici e barlumi che si susseguono, indipendenti, nelle pagine e obbediscono a un disegno non razionale, a una poetica simbolista, a un clima onirico, fatto di assenza di unità, connessione e coerenza e dunque, in fine, di rispecchiamento del reale. «Opera non conclusa e intenzionalmente incoerente»,¹ la definisce Rita Baldassarri, sottolineando a più riprese gli aspetti di sproporzione metrica e contenutistica e le folgorazioni antitetiche che caratterizzano le poesie di questa raccolta.²

1 Baldassarri 1974, p. 74.

2 Ricordo che l'opera è estremamente corposa: l'edizione del 1910 (stampata vivente l'autore e tuttora l'unica disponibile) conta 354 pagine. Le poesie, in versi liberi, hanno misure

Ciò che a me sembra tuttavia, è che, a patto di scarnificare il discorso poetico, privandolo della polpa, del sangue e degli organi e riducendolo allo stato di scheletro si riesca a vedere con chiarezza un percorso narrativo tutt'altro che incoerente e per nulla costruito per quadri indipendenti, ma, al contrario, un racconto (dichiaratamente autobiografico) che si regge su alcune costanti e che procede per tappe ordinate. Testa afferma che i "libri di poesia" sono caratterizzati – oltre che dalle relazioni semantiche e strutturali tra i componimenti – da un principio e un fondamento interni. E continua:

Un principio e un fondamento che non vanno confusi con un pattern, più o meno sotterraneo, attuantesi in maniera chiusa e sillogistica nell'esecuzione linguistica del libro, ma che vanno chiariti, piuttosto, nei termini di un'"idea" di ordine, che si manifesta, solo ed esclusivamente, nella ricomposizione testuale della lettura, nella modellizzazione imperfetta della codifica.³

Ovviamente, è anzitutto l'approccio alla lettura che influenza e anzi determina la percezione di una raccolta come un complesso o come giustapposizione di singoli testi. Come chiarisce Santagata, «il canzoniere è un genere fluido, in grado di perdere e di riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro indipendenza come componenti di un tutto».⁴ Quindi, il modo in cui analizzeremo questi componimenti risentirà fortemente di una prospettiva di lettura soggettiva. Nel senso che finiranno per essere di necessità tralasciate alcune porzioni testuali devianti, non perché le si intenda come "divagazioni", ma più semplicemente perché rappresentano, agli occhi del lettore, schegge liriche che si dipartono dal pezzo unitario o, meglio, che si fatica a ricondurre a quel corpo. La scrittura di Lucini è sovrabbondante, ironica e, in questa raccolta, risente fortemente della poetica simbolista.⁵ Ciò significa che il materiale testuale sotto esame tende alla dilatazione, al rovesciamento e all'occultamento dei rapporti logici di

diverse (da pochi vv. a moltissimi, mai numerati) e le partizioni tra i testi sono disomogenee per misura e per tipologia di componimenti.

3 Testa 1983, p. 12.

4 Santagata 1979, p. 11. Si segnala anche, per il tema dei canzonieri quattrocenteschi, il recente lavoro di Comboni-Zanato 2017.

5 Sullo stile di Lucini resta imprescindibile il contributo critico di Sanguineti 1969, che ne fu estimatore e promotore, e lo definì «il primo dei moderni».

causa-effetto. Per scorgere la relazione che trasforma le parti in un tutto dovremmo saggiare, al di là di questi effetti collaterali della raccolta, la coerenza del macrotesto (o macrostruttura), i dispositivi e le isotopie.⁶

1. Con Bertinetto, diremo che «un dato testo è coerente nella misura in cui costituisce un organismo in sé compiuto»,⁷ ossia condivide una struttura, data da specifici rapporti e funzioni. Requisito di base è quindi che si intravedano delle dominanti tematiche che permettono al lettore di concepire la struttura del libro. La raccolta di pezzi lirici acquista quindi coesione percettiva.

La solita canzone del Melibeo – che, nella dedica alla «Mamma», Lucini definisce un «canzoniere insolito» (*Dediche*, p. 33)⁸ – possiede un tema unitario: la passione amorosa, che funge da perno per tutte le poesie e per la costruzione stessa dell'opera. Si potrebbe dire che la riflessione sulla passione e sulle sue conseguenze si presenti come una fenomenologia di questo sentimento, espressione ora degli istinti più naturali, cui si lega una interpretazione misticheggiante della dinamica amorosa, e ora delle regole artificiose della società civile.

Un sotto-argomento della raccolta potrebbe essere il tempo. Il tempo infatti è corollario inestricabile della passione. Ne determina gli esiti, sempre fallimentari, e ne decreta la fine. Il trascorrere del tempo culmina infatti nella morte, ultimo atto di una vita affetta da passioni, veraci o finte, consumate o solo simulate. Non si tratta di un tempo cronologico, ma dei *tempi* – nel senso delle progressioni cronologiche degli eventi narrati nelle sottosezioni poetiche/narrative – che si ricompongono nell'universale concetto di tempo, con le sue implicazioni filosofiche e pratiche. Il ruolo giocato dal tempo appare quindi duplice. Oltre a rappresentare un elemento coerente e coesivo e fungere dunque da isotopia semantica, possiede anche una funzione diegetica: è infatti lo scarto temporale che si attua all'interno delle sottosezioni (*Istoria d'Egle*, *Istoria di Lia*, *Istoria di Eva-Biondina*) che aiuta il lettore a ricomporre la vicenda narrativa affi-

6 Superfluo il riferimento a Greimas 1966 per le isotopie. Più in generale, su queste tre macrocategorie, rimando alle riflessioni di Testa 1983, verso le quali questo saggio è fortemente debitore.

7 Bertinetto 1980, p. 19.

8 Per le citazioni mi baso su Lucini 1910, tuttora unica edizione disponibile dell'opera. Nei casi a seguire indico la sezione o il libro in romani, il numero del componimento sempre in romani, secondo l'uso adottato dall'autore, e il numero di pagina.

data ai vari pezzi e costituisce il dispositivo attraverso cui la progressione di senso aumenta.⁹ Nel titolo stesso della raccolta, *La solita canzone del Melibeo*, l'aggettivo sottolinea la massima aporia dell'esperienza del tempo: la sua ripetizione, il suo riproporsi identico in termini conoscitivi ed esperienziali a dispetto di una cronologia necessariamente susseguente.

Altro elemento coesivo è rappresentato dal protagonista: il Melibeo. «L'iterarsi del soggetto del discorso poetico rientra appieno nel piano della ridondanza strutturale e semantica peculiare al genere "macrotesto" e costituisce il centro del suo meccanismo funzionale».¹⁰ Come spesso accade nella poesia lirica, «l'autobiografia può benissimo celarsi sotto l'apparente disgiunzione segnata dall' 'egli' ».¹¹ Il Melibeo rappresenta un vero e proprio *alter ego* di Lucini: una sorta di figura che prende corpo dalle sue riflessioni su uno specifico tema e che agisce in nome e per conto suo nelle vicende amorose che si delineano nella raccolta. Per mantenere l'unità del ruolo, l'autore ha affidato alcune funzioni a personaggi altri, come nel caso del *Determinista* del libro I. Si tratta chiaramente di una voce complementare e in parte coincidente a quella del Melibeo, ma che avrebbe finito per sfumare la personalità del Melibeo, insistentemente definita dai tratti tipici dell'anarchismo e della ironia. Il determinismo, che tende al fatalismo più acceso, rappresenta una ulteriore visione del mondo che avrebbe finito per depauperare l'assolutezza della maschera del Melibeo. O, ancora, è il caso del Poeta che compare nel libro IV, per il quale è ancora più lapalissiana l'identificazione con l'autore e con il suo personaggio.¹² Una serie di segnali, impliciti ed espliciti, avvicinano la figura del protagonista a quella di una *persona* del teatro classico. Non solo, infatti, si rintracciano le strutture del teatro, nei monologhi, nei dialoghi tra Primus Dominus e Secundus,¹³ nel Chorus, nell'Epirrema e così

9 Su questo punto, anche se l'analisi è applicata alla prosa, si veda Corti 1978.

10 Testa 1983, p. 70.

11 In un saggio del 1967, Gérard Genot tenta di applicare le categorie della narratologia ai testi poetici (Genot 1967). Alcune sue considerazioni sono state ampiamente utilizzate dagli studi successivi sul macrotesto e sul libro di poesia.

12 Diverso il caso del nome assunto nel quarto libro, Signor Adamo, che non rappresenta altro che un appellativo, una sorta di pseudonimo assunto esplicitamente dal Melibeo e dunque palese agli occhi del lettore.

13 Accompagnati, in II. VIII. *Comedia*, dalle maschere moderne di Arlecchino, Colombina e Pierrot, che contaminano il tema classico con il consueto procedimento "ironico", del rovesciamento e della confusione.

via, ma anche e soprattutto nell'impermeabilità del protagonista nei confronti della evoluzione psicologica, che lo rende un vero e proprio personaggio stereotipato. Infatti, nelle tre diverse storie d'amore nelle quali è coinvolto (con Egle, Lia, Eva-Biondina) il Melibeo si comporta sempre allo stesso modo e allo stesso modo queste storie falliscono. È Lucini-autore a definirlo una 'maschera' nella sua introduzione-commento alla raccolta – che definisce «Poema di maschera» (*Notizia del Melibeo*, p. 25) – specificando «Ora, da queste brevi note io stimo, o pochissimi che mi avete ascoltato, d'avervi reso in qualche modo, fuggitivo e torbido, l'immagine guizzante d'una bizzarra maschera d'uomo, tra i mille curiosi, il più curioso» (*Notizia del Melibeo*, p. 25). E altrove il personaggio-Melibeo, vestendo i panni di una maschera (Primus Dominus, II, VIII, intitolata significativamente *Comedia*) conferma «A noi la maschera si rappresenta / come necessità, per l'organismo: / siamo e non siamo noi stessi; / lo si capisce, ma siamo Maschere» (p. 143).

2. Veniamo ora alla struttura del libro, che attraverso l'articolato sistema di titoli e sottotitoli guida il lettore in un universo solo apparentemente caotico. L'impostazione tipografica stessa, l'uso dei caratteri e dei rientri rappresentano un dispositivo efficacissimo attraverso cui l'autore contribuisce a sostenere l'ordine e infine a dare un senso complessivo ai suoi componimenti.¹⁴

Anzitutto si dirà che l'opera è divisa in cinque libri. Il primo libro, con funzione introduttiva, e l'ultimo, conclusivo, incorniciano le tre storie d'amore del Melibeo. I primi quattro contano ognuno nove capitoli, tranne il terzo, che ne ha uno in più (e l'accrescimento marca proprio l'episodio più strettamente autobiografico dell'autore). L'ultimo libro, il quinto, presenta solo cinque componimenti, ma come vedremo, si discosta nettamente dagli altri.

Consideriamo quindi i "paratesti". Nella prima pagina si legge:

«Questo è il PRIMO TOMO delle
IRONIE E DELLE ESPERIENZE DEL MELIBEO
e si chiama
LA SOLITA CANZONE.

14 Sul ricco panorama dei dispositivi (intesi come segnali di inizio e fine, partizioni interne alla raccolta ecc.) rimando ancora una volta a Testa 1983.

È preceduto da una NOTIZIA DEL MELIBEO scritta da G. P. LUCINI,
e da due DEDICHE,
che, per quanto opposte, non si contraddicono.

Non bisogna vivere distrattamente
OLDRADO, *Quelli che verranno dopo.*¹⁵

La raccolta si apre con un lungo brano in prosa: la *Notizia del Melibeo* (graficamente racchiusa tra un minuscolo fregio geometrico, costituito da due quadratini decorativi per lato), preceduta da un esergo, ancora a firma di Lucini, prelevato da *Il verso libero*.

Al termine della *Notizia* si apre una nuova sezione, occupata dalle *Dediche* (la cui scritta appare anch'essa racchiusa dalla medesima cornicetta). L'esergo questa volta è affidato nuovamente a Oldrado e serve a ribadire l'afflato estetizzante e al contempo esibizionistico che sta alla base dell'opera artistica per Lucini.

Le dediche rappresentano un omaggio alla femminilità, oggetto della passione amorosa che abbiamo visto essere il tema principale della raccolta. La prima è quindi indirizzata alla madre, che insieme sintetizza e determina ogni rapporto amoroso. La seconda è «Per chi acconsente», per le donne cioè, la cui individualità si perde in una assoluta innominabilità, che è, in fine, intercambiabilità. Le donne oggetto della passione, che diventano le donne che hanno acconsentito alla furia amorosa e che sono forse, al contempo, persino le destinatarie di questo proemio all'opera.¹⁶

15 Lucini 1910, p. 5. Mantengo la alternanza di maiuscoli e corsivi e gli a capo, oltre che il rapporto e la dimensione del corpo di scrittura, che rappresentano, con tutta evidenza, insieme al contenuto, elementi-guida nella comunicazione tra autore e lettore. Specifico anche che, significativamente, Oldrado, è autore delle opere immaginarie *Le cose nuove* e *Quelli che verranno dopo* ed è uno pseudonimo di Lucini stesso. Insomma, con lo stile tipico del poeta, che afferma negando e si nega affermandosi, vengono ribaditi la spinta comunicativa, nella direzione della chiarezza, e il solipsismo autobiografico.

16 Si tratta a tutti gli effetti di un componimento d'apertura, in cui tenderei a ravvisare un omaggio alla tradizione petrarchesca, naturalmente rovesciato nella dimensione della provocazione e dell'ironia luciniana. L'argomento esposto nelle prime due strofe è il rimpianto per l'amore consumato («Oggi, insulto l'Amore»). Le seguenti rappresentano una professione di stile («Ed è per questo che grido e farnetico, / e sta l'ironia del verso / acuto, elastico e terso, / sottile e schietto come una spada toledana»). Al lettore non saranno sfuggite la personificazione di Amore (poi anche di Passione ecc.) e la dittologia sinonimica (che è uno stilema che si ritrova qui anche al v. 7: «bestemio e piango»), che mi pare contribuiscano a evocare, sul piano stilistico, la memoria di *Voi ch'ascoltate* di Petrarca.

Arriviamo così in apertura del libro. Lucini chiarisce – anche attraverso l’espedito grafico della cornicetta figurativa uguale a quella già incontrata, ma questa volta raddoppiata (da due a quattro quadratini) – che

«Incomincia:
La Solita Canzone»¹⁷

e fa seguire l’ennesimo cinico ed insieme ironico esergo, questa volta prelevato da un testo dell’amico e sodale Romolo Quaglinò, *La oscura rinunzia*.

Alla pagina successiva, la cornicetta triplica la sua dimensione (sei quadratini) e racchiude le seguenti titolazioni: «LIBRO PRIMO / Variazioni eclettiche / sullo stesso motivo».¹⁸ Segue un esergo da Rimbaud, *Depart – Les Illumination* e poi inizia una suddivisione in numeri romani (da I a IX, come anticipato) dei componimenti contenuti nel I libro. I nove componimenti recano una titolazione più e meno complessa, che alle volte assume la forma di una indicazione scenica teatrale delle parti («II. Parlano: “La Primavera ed Alcuni Alabardieri”»), in altri casi rimanda ai precedenti o ai successivi («III. Un Determinista riflette:»; «VII. Quel Determinista incomincia a concludere:»)¹⁹ oppure riassume una parentesi lirica universale nel particolare della storia. Le digressioni del pensiero vengono infatti riassorbite nella narrazione, attraverso il dispositivo del titolo che ne delimita la portata e ne ricongiunge gli esiti alla vicenda del Melibeo.

Tutti i libri sono aperti da una titolazione scritta col medesimo carattere, racchiusa nella cornicetta a 4 fregi, accompagnata da uno o più eserghi. Al loro interno, ognuno dei 3 libri centrali impiega un assetto tipografico diverso per i titoli dei nove componimenti. Nel libro II, *Istoria d’Egle*, adotta la cornicetta a 4 fregi che abbiamo già visto impiegata in precedenza per racchiudere la sequenza di numeri romani e le parole; nel libro III, *Istoria di Lia*, (in cui le poesie sono precedute da un brano in prosa «Glossa al proposito e Nota doverosa») non utilizza più i numeri

17 Lucini 1910, p. 37.

18 Lucini 1910, p. 40.

19 Si noti l’uso dell’aggettivo dimostrativo, che contrasta alla genericità del ruolo del *Determinista*, instaurando un nesso con il personaggio precedentemente incontrato e chiudendo in un ambiguo cerchio («inizia a concludere») la riflessione espressa.

romani e sfrutta i grassetti; nel libro IV, *Istoria di Eva Biondina*, torna ai numeri romani e gioca sulle dimensioni dei caratteri.

Il «LIBRO QUINTO ED ULTIMO. Perorazione»²⁰ è composto di un epigramma, un dialogo in versi, e tre poesie. Quattro componimenti su cinque sono aperti da almeno una citazione, che condensa e indirizza la lettura del brano e la lettura è guidata da note a piè di pagina che rimandano ad altre poesie del libro.

3. Come abbiamo accennato, il complesso sistema di titoli e la struttura, anche grafica, sottesa, hanno lo scopo di esplicitare le tappe del processo diegetico raccontato in ognuno dei libri. Difficilmente la poesia narra una vera e propria azione; al contrario, più spesso, con le parole di Lukács, è «nostalgia di un'anima»,²¹ ma ciò non esclude che possa rappresentare una progressione del senso, una evoluzione, anche se solo mentale, o, come forse accade in questo caso, una riaffermazione costante di una idea, un comportamento, che pur mettendosi alla prova in diverse situazioni, finisce per riconfermarsi fisso e immutabile.

Nel nostro caso, alle poche *azioni* si affiancano molte *situazioni*,²² ma soprattutto prevalgono i momenti di pensiero “puro”, liriche di riflessione e confronto dialettico (in forma di monologhi o di dialoghi tra e con figure – come Primavera – o ruoli – come gli Alabardieri, che hanno una funzione simile a quella del coro nel teatro classico). Esse sorgono apparentemente per caso, senza che un particolare assetto o ambiente le inneschi. Ad ogni modo, è possibile tracciare una sinossi coerente dell'opera.

Il primo libro introduce l'argomento e, come si ricorderà, si intitola, programmaticamente, *Variazioni eclettiche sullo stesso motivo*. Il tema della passione viene infatti dissezionato in tutte le sue forme. Il componimento d'apertura funge da proclama contro la passione amorosa, colpevole di colpire ogni essere umano, ogni essere vivente addirittura (persino gatti, topi, asini e

20 Lucini 1910, p. 311.

21 Lukács 1963, p. 56.

22 Genot, nel già citato saggio Genot 1967, afferma: «La nozione di azione deve essere sostituita con quella di situazione. [...] La situazione è un aspetto passivo dell'azione [...]. Si capisce quindi meglio il carattere non causale della successione dei fatti, ognuno assolutizzato e liberato dai suoi agganci comuni» (p. 44). Queste premesse metodologiche sono adottate e impiegate con profitto nell'ottimo saggio di Bozzola sulla *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni* (Bozzola 1993).

capre...) e di costringere l'uomo alla riproduzione (motivo questo, nichilista e tipicamente crepuscolare).²³ Seguono, disposti in struttura quasi chiasmica, due monologhi-riflessione di un determinista, che accetta, per sua stessa natura si potrebbe dire, le espressioni della passione. Questi incorniciano le descrizioni dell'esperienza fisica, carnale del bacio (epifenomeno della passione) e di quella pseudo-mistica dello sfiorire della passione nel tempo (che cortocircuita con il tema della Passione di Cristo).²⁴ La conclusione ribadisce, in forma di inno panico e di dialogo tra un medico e il paziente, la distanza tra amore civile e amore naturale, visto nei termini, stilnovistici, di amore salutare, in antitesi a quello peccaminoso della società.

Dopo questa panoramica astratta sulle forme e sui sentimenti della passione, può iniziare la "storia" vera e propria: la storia del Melibeo (e si badi che Melibeo, tranne che per un paio di occorrenze, in vocativo, non appare mai scompagnato dall'articolo determinativo che gli conferisce lo statuto di *persona*, di maschera, di un nome che sta a indicare non un individuo, ma una condizione dell'essere).

I tre libri centrali rappresentano «la trasfigurazione di tipi femminili [...]: c'è l'amore coniugale (Egle), c'è l'amore per la giovane donna (Lia), l'amore borghese (Eva-Biondina) a metà strada tra moglie e dama plebea».²⁵ Ciò su cui vorrei insistere è che le rappresentazioni di queste tre parabole amorose, oltre a seguire uno schema pressoché identico (innamoramento, valutazione delle possibilità del sentimento, ripiegamento su se stessi con conseguente abbandono, termine dell'esperienza amorosa e rinnovamento), sono legate e conseguenti l'una all'altra.

Il poeta racconta la prima tappa del suo percorso amoroso secondo toni e movenze bucoliche. La verginità del sentimento della passione è incarnata da Egle, una sorta di ninfa contemporanea, che si scontra contro la società, il tempo, e l'impossibilità di seguire la proposta di amore puro e sincero dell'amante.

23 Si veda Guido Gozzano, *La via del rifugio* (1907), *Nemesi*, vv. 51-57: «Tempo, ma so il tuo gioco: / non ti farò dei figli. / Ah! Se noi tutti fossimo / [...] d'intesa, o amato prossimo, / a non far bimbi».

24 Il riferimento alla Passione («il di ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo fattore i rai») può essere vista come un'altra allusione all'avvio del canzoniere par excellence, quello petrarchesco. Si anticipa che questi due motivi, del bacio e della Passione costituiranno una costante nei libri successivi e attraverso la loro comparsa il lettore sarà in grado di decifrare la direzione attraverso cui evolvono le storie d'amore.

25 Manfredini 2013-2014, pp. 15-16.

La seconda storia d'amore vede il Melibeo fondersi sempre più con Lucini. L'amore con una giovane donna, Lia, di estrazione sociale (e morale nella trasfigurazione poetica) più bassa rappresenta il matrimonio dell'autore con Giuditta Cattaneo. È egli stesso a confermarlo nell'introduzione al libro III (che si compone di una parte in prosa e di una dedica al lettore che fa salire a dieci il numero di componimenti di questa sezione) disquisendo di come queste poesie possano essere lette come un volume in cui si vedono affrontati testo originale (vita reale) e traduzione (opera d'arte), afferma: «Egli, vi porge le seconde pagine (*sc.* la traduzione) di modo che ne possiate indurre le prime, seguendo il filo di una astrusa suggestione» (III, *Glossa al proposito e nota doverosa* p. 170). Il poeta inizia a smascherare il procedimento simbolista dell'opera d'arte e concentra in una *mise en abîme* la propria esperienza amorosa. La passione, il tema centrale della raccolta, è un "artificio naturale". La contraddizione in termini si spiega con il passaggio che la passione compie nell'arte.

Lia viene sedotta dal poeta che desidera ricreare un nido coniugale e vivere la passione attraverso la natura e il sogno, ma presto lo abbandona lasciandogli solo l'arma dell'ironia per difendersi dal sentimento di delusione. Per inciso un'altra chiarissima marca crepuscolare.

Il Melibeo è protagonista anche dell'ultima storia d'amore, con Eva Biondina, ma ora veste i panni del Sig. Adamo, accordando il suo nome a quello della protagonista secondo l'accoppiata biblica. La parabola dei due amanti non ha più nulla di originario, contrariamente a quanto vorrebbero indicare i nomi scelti. Al contrario la proliferazione di oggetti e situazioni del mondo borghese affolla le pagine impedendo alla passione di sbocciare. È la donna che questa volta vorrebbe conoscere una passione in-civile, naturale, forte e oscura ma non possiede gli strumenti intellettuali ed estetici per raggiungerla.

Il Melibeo ora non crede più nella passione; il tempo gli ha sottratto la speranza e preferisce un amore piccolo borghese (che ricorda ancora Gozzano) a una passione travolgente.²⁶ Neppure la comunicazione è più possibile. Ai molti dialoghi, inframezzati da monologhi, dei primi libri, si sostituiscono racconti unidirezionali, narrazioni e descrizioni. Il corteggiamento è affidato dal protagonista ad un terzo soggetto, un poeta-ese-

26 Si veda Guido Gozzano, *La via del rifugio* (1907), *La signorina Felicita*: VI, vv. 5-8: «tu volevi piacermi, Signorina; / e più d'ogni conquista cittadina / mi lusingò quel tuo voler piacermi! / Unire la mia sorte alla tua sorte / per sempre, nella casa centenaria!»

cutore di serenate in una esperienza fallimentare, che non desta la donna e disturba i vicini. Di nuovo una *mise en abîme* dell'esperienza poetica: il tentativo di trasfigurare la realtà nella poesia è un'illusione a cui nessuno vuole cedere. Nelle ultime poesie Eva muore, ripiegata su se stessa, sola con la propria anima.

Come accennato, tutti i libri seguono una cronologia e un montaggio interni che rappresenta l'evoluzione della passione amorosa. Gli amanti si incontrano, si conoscono e si amano, anche carnalmente, si confrontano con l'impossibilità del sentimento amoroso e si lasciano. Il libro III e il IV prevedono anche la riconsiderazione delle storie d'amore passate. Questi eventi non sono descritti in maniera diretta e semplice da cogliere; al contrario possono celarsi dietro immagini e metafore che occupano interi componimenti, e personaggi che si sostituiscono o si affiancano ai protagonisti per esplorarne i pensieri e le conseguenti azioni.

Nell'ultimo libro, conclusivo, il V, il poeta guida con decisione il discorso attraverso le note a piè di pagina che rinviano a precisi capitoli del libro. I rimandi interni e una lunga nota spiegano e legano tra loro le poesie, intessendo una trama sempre più coesa e sempre più chiara nel suo disegno. Le riprese di temi, intenzioni, commenti, ora, alla luce del percorso intrapreso, si palesano al lettore e si offrono come interpretazioni sensibili e non più come epifanie simboliste. Anche dal punto di vista verbale, si notano continue riprese tra una poesia e l'altra, spesso conseguenti (secondo il modello della *coblas capfinidas*) ma anche a una certa distanza. Con l'ennesimo rovesciamento, Lucini si discosta dal procedimento poetico creativo e *imaginativo*, per usare un termine dell'autore stesso, e adopera il linguaggio e la forma scientifici (il rimando, la spiegazione, la ripresa) per svelare le ragioni intrinseche della poesia. L'ultimo capitolo del libro V è un prosastico *imprimatur* che disvela i veli della parola, della poesia fatta di immagini e invita il lettore a cogliere la Bellezza (con la B maiuscola) della passione. La *solita canzone* – si direbbe – che si è ripetuta e si ripete e si ripeterà nel tempo, che trasfigura la realtà, fino a farne un motivo artistico, e la eleva a illusione, a «fantasima», a sogno, dandole senso e rendendola così degna di essere vissuta.²⁷

27 Il motivo del ricordo è strettamente legato a questo tema, anch'esso portante, della raccolta. Il libro III (che come abbiamo visto è centrale per posizione e per comprensione dell'opera) si apre con un verso significativi: «Perché senza ricordi morire?» (III, II, p. 176). La risposta a questo quesito si trova nell'ultimo componimento, il X, dove afferma «Ubriacarsi di profumi è vivere, / per ricordare» (p. 243).

4. Restano quindi da osservare alcune isotopie, che legano in maniera ancora più profonda le poesie tra di loro. Anche se non è possibile rintracciare una isotopia di luogo complessiva, valida per tutto il libro, si rilevano diversi ambienti che restano costanti all'interno delle *Istorie* caratterizzando ognuno dei tre libri centrali. Nel II libro, *Istoria d'Egle*, si tratta di un paesaggio di alta montagna innevato, che si fonde con la figura di ninfa pastorale di Egle: «le valli in ombra a frusciare nel vento / [...] il Torrente non lacrima più: / passa: la Prateria s'adagia alla carezza / della tua voce femminile e stanca» (II, I, p. 77). Con un procedimento caratteristico di questa raccolta, Lucini tiene insieme gli opposti, l'alfa e l'omega, l'inizio e la fine. La purezza della montagna, che significa la spontaneità e lo slancio del sentimento di Egle, si annulla nel gelo e nella frigidità della neve.

Anche il III libro, *Istoria di Lia*, è ambientato in un ambiente bucolico montano. L'immedesimazione avviene anche per Lia che, «raggio diffuso e giovanetto», andrà «a splendere nella severa / maestà della conca alpina e fredda» (III, III, p. 179).

L'*Istoria di Lia* (libro IV) si apre con il suono del pianoforte che offusca il suono della voce, delle parole, dei pensieri. E per di più il pianoforte non emette suoni gradevoli: «si lamenta». Non è necessario esplicitare che si tratta di una scena d'interni, in netta contrapposizione ai paesaggi naturali che hanno fatto da sfondo ai libri precedenti. I dettagli "urbani" sono concentrati sulla persona di Eva (appellata col significativo diminutivo di *Biondina*): «cuffia rococò»; «trine»; «un gioiello» (IV, I, p. 247). Ben presto però si allargano a includere case e strade: «via cittadina»; «Siamo in città e pregiam le foreste / tra la morte e la nascita agreste / di molti fiori, di molte piante» (IV, III, p. 250). L'autorappresentazione stessa di Eva-Biondina offre la descrizione di una casa di estrazione piccolo borghese: «Casalinga, romantica, Signore: / il mio sole è comune ma lucido: / dorata fiamma di petrolio mite / rigovernata ed inodora / ritta in mezzo alla tavola / tra il vasellame polito, i nitidi argenti borghesi / il fumo odoroso e cortese / del pranzo familiare. / Amo l'atavica cena / soffusa di tenera gioja / condita dalle spezie obbligatorie / ravvivata da baci e da malinconie. / Amo il pudico desabillè / da cui tralucano le nudità / tra le battiste e i merletti economici / festino accomandato e maritale per la squisita intimità» (IV, III, p. 253).²⁸

28 Anche in questo caso si scorge il debito intrattenuto col Gozzano de *La Signorina Felicità*, di *Cocotte*, de *L'amica di nonna Speranza*.

Un elemento fisico che tiene insieme tutti e tre i libri è rappresentato invece dalle acque, che potrebbero fungere da isotopia semantica. Nella *Istoria d'Egle* si tratta di un paesaggio marittimo, che si identifica con la furia delle onde, con il fascino della distesa d'acqua immensa, con le infinite sfaccettature della superficie del mare. Chiaramente è il correlativo oggettivo della passione amorosa più travolgente. Non tutte le occorrenze del mare sono però ambientali; al contrario, la maggior parte di esse sono contenute in metafore e similitudini. Il concetto del mare si allarga inoltre a comprendere i fenomeni della tempesta e del naufragio e gli elementi connessi, come ad es. la «spiaggia» (II, III, p. 102) e la «buffa» (II, III, p. 102). Vediamo allora qualche esempio nel libro II: «mare di ghiaccio» II, I, p. 84; «Eran salpate le navi al desio» II, I, p. 84; «Tutte le navi han naufragato» II, I, p. 84; «Come al mare / ricerchiamo l'effigie misteriosa / di qualcuno che appaja ad incantare» II, II, p. 95-96; «pupille del mare» II, II, p. 97; «sorgenti con il mare» II, II, p. 97; «occhi d'argento-glauchi del mare» II, II, p. 97; «Rimani innominato, Mare miracoloso / Mar di nascoste bellezze / Mar di protese e pur verdi amarezze / Mare, rimani, come vuoi compreso / nel tuo infinito a risvegliare / viaggi e fortune [...] Mar che sbadigli accidioso, / Mar che irrompi divoratore / Mare di Morte e di Amore II, IV, p. 104; «spiaggia del mare» II, IV, p. 105; «assorbiti dal mare e dalla luce, / diafani, sulla spiaggia» II, IV, p. 106; «Mare portentoso» II, IV, p. 106; «il Mar si intorpidisce sulla arena» II, IV, p. 110; «pimenti di mare» II, IV, p. 111; «il mare fremita con te» II, IV, p. 112; «ci ritrovammo il Mare ai nostri piedi» II, V, p. 118. Il mare fa capolino persino in un'ekphrasis: «Egle non è la Ninfa, / che un maestro pittore del seicento / frescò gioconda [...] Quella giungeva dal mare alla riva» II, II, p. 90.²⁹

L'elemento acquatico si trasforma in paludi, ruscelli, cascate e fontane nella *Istoria di Lia*. Un'acqua dunque meno dirompente, addirittura stagnante (a segnare il ripetersi della passione per il Melibeo) e, in riferimento a Lia, certo più calma, persino civilizzata ma pur sempre evocatrice di purezza (oltre che di rinascita. Si rammenti che il III libro

29 Si potrebbe anche aprire una parentesi sul fronte del metalinguaggio poetico. Lucini infatti si inserisce con un leit-motiv «Dicono che il *Paesaggio* sia uno *Stato-d'-Animo*» in II, V dimostrando al lettore come leggere la sua insistenza sull'elemento marittimo. Come dimostra il libro IV (a partire da VII), la poesia, insieme coi suoi dispositivi (e dunque la meta-riflessione su di essa) può essere annoverata tra i motivi principali della raccolta e si afferma definitivamente nel libro V di cui è esplicitamente oggetto di indagine.

si apre all'insegna del ricordo, con una «sinfonia sopra *I Ricordi*», che depreca l'oblio del passato ed esalta l'esperienza, ancorché negativa). Anche in questo caso, più che di paesaggio, si tratta di un elemento di confronto nelle figure retoriche («l'acquitrino» III, III, p. 180; «Oh, il riso fresco come una cascata / d'acque fresche cantanti alle roccie / nel bacino di roccia smeraldina» III, IV, p. 182; «fontane archetipiche» III, IV, p. 184; «fiume scorrente dei capelli» III, V, p. 195; «freddo stagno illividito» III, V, p. 196; «la cascata alle chiuse» III, V, p. 208; «come larve neglette d'annegati lungo i fiumi esiziali / innocui veli, pallidi, fluttuanti, / per malia della Luna in sui canali, / fumi di nebbie, come immanenti al morbido / rider di cascatelle nelle grotte equoree di un torrente» III, V, p. 210; «a uno stagno / coltivali l'acquitrino e tra i canneti / sparsi sementa estetica di ninfee e di rosai» III, VII, p. 222; «limpida cascata / delle liquide risa» III, VII, p. 223; «fontana d'ilarità» III, VII, p. 223).

Tuttavia, il mare può ancora fare incursione laddove erompe il sentimento amoroso. All'apice della passione infatti Lia dichiara «E mi sento perduta in un mar tenebroso, / schiumeggiante e gonfiato, in un mare d'assenzio, / senza vela e pilota, sola, al destino d'una stella ironica» III, IV, p. 185. Oppure, altrove, sogna «azzurri di mare / calmi a languir su spiagge di metallo, / cieli incurvati di puro cobalto» (III, V, p. 194). O ancora, «si giacque scolorita / e come esangue sopra l'arena» III, V, p. 196; «si gonfia il mare e la fanciulla trascolorisce» III, V, p. 202; «Vengo al mare: protendomi / alla marea che ascende e che anela alla luna estuante, / come fa il sangue del sesso nel mese, / rosso riflesso del mare. / L'onda mi bagna e mi profuma» III, VII, p. 231; «il mare della vita» III, VII, p. 232.

Nell'ultima storia, con Eva-Biondina, l'elemento acquatico perde ogni valore primigenio e diviene completamente addomesticato. Le metafore e le similitudini che coinvolgono l'acqua hanno per oggetto attività e paesaggi civili, come la pesca («La pescatrice affonda l'esca / se pur la pesca non le sorrida: / ma tempo migliore si schiara / subito dopo un fortunale. Ella pescando, impara» IV, III, p. 256) o la navigazione («come una nave che ben armata / veleggi a diporto sul mare» IV, III, p. 257; «vorrei fare crociere sul mare / in lussuoso yacht privato e snello» IV, V, p. 270). Un altro côté acquatico è rappresentato dall'elemento simbolico mitologico, sempre però di segno negativo, associato alla figura femminile: sono evocate la «Gorgone [...] a mezzo il ventre ricoperta dal mare» e la «Sirena» (IV, V, pp. 276-277). Anche l'acqua dolce è soggetta al medesimo inciviltimento. Compagno la «fontana» (IV, IV, p. 261), e poi un'altra «fontana, / che zampilla nel bujo candidamente» (IV, VII, p. 288).

Come si sarà notato la pervasività dell'elemento naturale è massima all'inizio dei libri e va scemando nel prosiegua dove il tempo guasta la passione e le storie d'amore volgono al termine. All'inizio dei libri si rileva anche un'altra isotopia semantica significativa: i fiori. Le occorrenze di *fiore*/*fiore* sono innumerevoli nel libro II e III (ad es. II, I, p. 77; II, I, p. 79; II, I, p. 86; II, I, p. 87; II, I, p. 88; II, II, p. 94; II, III, p. 100; II, V, p. 116; II, VI, p. 121; II, VI, p. 123; II, VI, p. 124; II, VI, p. 128; II, VII, p. 132; III, IV, p. 181; III, IV, p. 183; III, IV, p. 188; III, V, p. 191; III, V, p. 201; III, VII, p. 215; III, VII, p. 222; III, VII, p. 232; IV, III, p. 250; IV, III, p. 252; IV, V, p. 280). Si può poi aggiungere tutta una serie di casi in cui il poeta non nomina genericamente i fiori ma indulge in una certa precisione botanica: compaiono «rose», «elleboro», «mammola», «gilio», «garofano», «sambuco», «gelsomino», «vainiglie», «fior d'aliso», «verbene», «cinerarie», «violet», «rose pratelline», «gerani», «ninfie», «pervinca», sempre concentrati nella prima metà dei componimenti libri II e III. Come si può notare calano però quando, dichiaratamente, evolvono nel frutto: «Domani, un frutto da questo fiore» (III, IV, p. 188). Quando cioè alla passione amorosa subentra la necessità della procreazione.

Nel libro IV i fiori spontanei, che indicano la pura e semplice bellezza del sentimento amoroso, la naturalezza del donarsi, l'omaggio genuino dell'amante, sono definitivamente banditi. Nel terzo componimento si chiarisce il motivo: anche il fiore si è piegato all'incivilimento che annienta la passione ed è alieno da ogni moto di piacere e spontaneità: «s'adagiano i rosai sopra ai sostegni / han seminato legumi e violaciocche» (IV, IV, p. 261); «di sera è nocivo l'olezzo dei fiori» (IV, V, p. 273). Addirittura i fiori diventano prodotti artificiali come nel caso delle «rosee sete» (IV, V, p. 279). Resta qualche occorrenza ma molto scarsa (IV, V, p. 265; IV, V, p. 266; IV, V, p. 274).

Si potrebbe indugiare ancora su un elemento connesso a quello floreale, la stagione della Primavera. Oltre a rappresentare un periodo dell'anno propizio per la nascita dei fiori, la Primavera è tradizionalmente legata alla passione. Si viene così a creare un contesto composito di segnali attraverso cui il lettore rintraccia una situazione topica e può riconoscerne l'evoluzione, il cambiamento e la riaffermazione. Come si ricorderà, *Primavera* compare come personaggio dialogante nel I libro, rappresentante della passione (ripresa già nelle elucubrazioni del Determinista). In seguito fa capolino nelle storie d'amore del Melibee, a segnarne l'inizio, nel libro II e III: «sta per sbocciare e per cantare; / la primavera spia

dall'orizzonte; / noi ne saremo oppressi» (II, I, p. 81); «Venga la Primavera» (II, II, p. 94); «Vedi; sui fior' della siepe neonati, / la Primavera ride. / Sei tornata: né la canzone t'ingannerà più» (II, VI, p. 127); «invito / a tutti i canti della Primavera curiosa e serena: tutta la Primavera» (III, IV, p. 181); «Ora, fiorisci e voglia; questa è la tua e nuova primavera» (III, IV, p. 188); «Agiò alla Primavera che si componga e sbocchi, primavera montana e molto strana» (III, VI, p. 204).³⁰ Nel libro III, dove fin dall'inizio della storia con Eva-Biondina il sentimento amoroso è solo simulato, il poeta dichiara «Sciopera l'Ideale a Primavera» (IV, I, p. 248). Altrove in questo libro, il signor Adamo-Melibeo, elencando al personaggio del *Poeta* alcuni ingredienti imprescindibili per la realizzazione di una serenata, afferma «tutto quanto mi cresce e mi trabocca / in questa notte di Primavera» (IV, VII, p. 288). E poi, in un inciso – ancora dal sapore crepuscolare –, «Chi interrompe il riposo ai galantuomini? / Cadetto bel-imbusto e senza borsa, / e poeta mezzano affamato? / Ciò ne regala la Primavera / al freddo novilunio di Marzo? / Intabarrate cuore e poesia; è un'ironia cantare al bujo e colla pancia vuota, / [...] E lasciate dormire la buona gente» (IV, VII, p. 292).³¹

Come si chiarisce bene nel caso appena esposto le isotopie semantiche hanno la doppia funzione di far riconoscere al lettore un percorso tracciato con la stessa materia e di metterne in evidenza, grazie ai diversi usi, nei diversi contesti, il continuo spostamento, l'evoluzione che fa progredire il senso, che rappresenta la vera “azione” del libro di poesia. La mappa che il lettore (ri)crea nella sua mente gli permette di cogliere, attraverso riferimenti assoluti (all'intera opera) e relativi (all'interno di un libro, all'interno dei tre libri centrali o in riferimento al libro introduttivo o conclusivo), una composizione ordinata, di senso crescente, sia in direzione proattiva che retrospettiva.

Anche il fenomeno del bacio, che Lucini investe di gravidanza, grazie al rilievo dato nel primo libro, all'interno del quale vi dedica un componimento e ne sottolinea il significato di manifestazione sensibile della pas-

30 Fermo restando che la primavera rappresenta lo sbocciare del sentimento amoroso, come si intuisce, a seconda del contesto è possibile esprimere anche il rimpianto per quella situazione passata. La primavera è invocata come ricordo ad es. a II, VII, p. 130. Si aggiunge che talvolta la primavera sembra essere sostituita da *Aprile*, come ad esempio in «paesaggi e sentimenti equivoci d'Aprile» (III, IV, p. 183).

31 Si veda Gozzano, *La via del rifugio*, *Nemesi*, vv. 45-48: «ma il canto più divino / sarebbe un sogno vano / senza un torace sano / e un ottimo intestino».

sione corrisposta, compare con costanza all'interno dei tre libri, ma con una irregolarità nella distribuzione che corrisponde ai diversi contesti nei quali ricade. In linea di massima è più frequente all'inizio dei libri, dove accompagna l'accendersi del sentimento amoroso e scema quando questo va spegnendosi (anche se può tornare in forma di ricordo, evocazione). Una breve lista, non esaustiva di occorrenze, aiuterà a dimostrarne la pervasività: II, I, p. 78; II, II, p. 93; II, II, p. 94; II, IV, p. 111; II, IV, p. 112; II, IV, p. 113; II, V, p. 117; II, IX, p. 166; III, II, p. 177; III, V, p. 200; III, V, p. 200; III, VII, p. 233; IV, I, p. 247; IV, III, p. 247; IV, IV, p. 253; IV, VI, p. 270; IV, VI, p. 272; IV, VI, p. 283; IV, VIII, p. 295; IV, VIII, p. 299.³²

Infine, si ricorderà che nel libro I la passione finiva per coincidere con il sacrificio per eccellenza del cristianesimo. Il tempo che scorre sulla passione è una rovina; la conduce all'immolazione; i cinque sensi (emblema della sfera sensibile) vengono straziati e il sangue purificatore scorre dagli organi che un tempo davano piacere (la «bocca», gli «occhi», il «sesso» I, VI, p. 60). E così la Passione riappare (con la sua simbologia religiosa d'accompagnamento)³³ nei tre libri, nel momento in cui il sentimento è consumato e inizia a incrinarsi: «Ascesi la passione lentamente, / come i gradini di un lungo calvario» (II, VII, p. 130); «Prendilo, Strega, cinica e spavalda; / [...] afferra l'ostensorio; / [...] mangia e bevi la Messa sacrosanta del cuore» (III, V, p. 199); «Ho tutto il cuore in una piaga ardente, / eterno cuor d'un Cristo crocifisso» (III, VIII, p. 236).

La passione fa il suo ingresso precoce nel libro IV, che segna insieme la più fallimentare delle esperienze amorose del Melibeo e la fine di ogni altro tentativo. La passione qui si identifica totalmente nel processo martiriologico di Cristo: «Son li innocenti che espiano / tutti i dolori del mondo. E tu sarai colei che mi redime / col martirio d'amore delle scorie melmose del passato» (IV, V, p. 266). La morte, come manifestazione estrema della passione cristiana, comparirà nel VIII componimento, e condurrà una Eva-Biondina inconsapevole e timorosa all'aldilà.

32 Qui si rilevano le sole occorrenze di *bacilbacio*, ma si potrebbero aggiungere tutte quelle del verbo *baciare*, altrettanto numerose. Aggiungo che un motivo ricorrente che accompagna quello del bacio è quello delle dita che si intrecciano («rosea armonia delle dita»), a significare l'amplesso.

33 Ad es. «croce di sangue» (II, II, p. 93); «Come il cipresso, ogni vita deriva da una tomba; / ed ogni croce numera un piacere» (II, III, p. 94); «inebria l'agonia della nostra passione» II, VI, p. 129; «la canzone si sgrana come un rosario» III, X, p. 241; «Sempre una croce rossa sul labaro accampa» IV, V, p. 266.

In definitiva, si crea una compiuta costellazione di isotopie semantiche che orientano e guidano la ricomposizione, da parte del lettore, dei frammenti narrativi sparsi nella raccolta.

Un'altra isotopia, questa volta temporale, corrisponde al momento della giornata in cui si fa sera, si annotta, descritto attraverso la presenza della luna. Così si apre *l'Istoria d'Egle*: «Cielo d'azzurro polito dal vento, / La luna è sorta or ora» (II, I, p. 77). Anche Lia «Verrà tra poco, in questa sera» (III, III, p. 179). Nel libro III il Melibeo, abbracciando il ricordo dell'esperienza passata, parla di una «sera» che è impossibile dire se sia più reale o più metafisica (II, II, p. 176). E poi Lia «ricercandosi, rappresenta sé stessa al chiaro di luna» (III, VI, p. 204).³⁴ La sera domina anche il paesaggio del primo incontro con Eva Biondina («appresta la sera» IV, III, p. 250), ma la luna perde ogni suo connotato romantico e lirico: i cittadini infatti «confondono le lune chimiche edisoniane / colla luna che tarda a venir su / dispensatrice delle sue virtù» (IV, III, p. 250), marcando così l'evoluzione e la progressione di senso della raccolta.

5. Lungi dall'essere caotica congerie di temi giustapposti, la raccolta sembra dunque avere una forte sistematicità e una chiara direzione. Le illusioni, le immagini, le divagazioni di sapore simbolista, ma anche l'ironia e un certo cinismo crepuscolare che riempiono le pagine seppelliscono il filo sottile che sottende alla trama artistica e che, se liberato, guida i quadri in una composizione ordinata.

³⁴ In questo solo componimento si contano 19 occorrenze di Luna (sempre con la maiuscola).

Appendice

Inserisco una tavola sinottica dei componimenti della raccolta *La solita canzone del Melibeo*. Nella prima colonna si indica il numero del componimento, nella seconda si riporta, in grassetto, il titolo e di seguito una breve nota sul contenuto. La terza colonna indica la funzione del testo nel macrotesto, anche attraverso la forma (dialogo/monologo/inno) che indica l'avanzamento della riflessione, rispettivamente autoriferito o dialettico, emotivamente carico.

Libro I

Variazioni eclettiche sullo stesso motivo

I.	Leit-Motif Contro la passione	Introduzione/Proclama
II.	Parlano: “La Primavera ed Alcuni Alabardieri” Primavera (Eterna passione) si scontra contro gli Alabardieri (Civiltà)	Dialogo
III.	Un Determinista riflette: Fatalistica accettazione dello sconvolgimento della passione nell'ordine razionale	Monologo
IV.	Corollario di La Carne e la Parola Parola (<i>ratio</i>) vinta dal corpo (<i>passio</i>)	Inciso
V.	Esperienza di un bacio Il bacio narrato è emblema della Passione	Narrazione di esperienza fisica
VI.	...e dopo Il Calvario Cortocircuito di significati tra la Passione (di Cristo) e il calvario per lo strumento primario della Passione – il corpo – che sfiorisce col tempo	Narrazione di esperienza mistica
VII.	Quel Determinista incomincia a concludere: L'amore (passione) civilizzato è una «vigliaccheria / dei sensi e del cuore»	Monologo
VIII.	Oreadi Inno all'amore panico della Natura (= Ninfe)	Inno
IX.	Epirema clinico Contrapposizione tra amore civile, peccaminoso, contro amore naturale, bucolico, puro.	Dialogo

Libro II

Istoria d'Egle

I.	Metafisica Vita = istante; Parole = sviamento	Dialogo (scena teatro classico, con Chorus Mysticus)
II.	Egle Inno a Egle che vive di amore-passione, non mediato dalle parole	Dialogo – Monologo
III.	Il viaggio Viaggio nell'anima. Egle segue Melibeo	Dialogo – Monologo
IV.	Sulla spiaggia del mare Consumano la passione	Dialogo – Monologo
V.	Dove il Melibeo avverte dei brividi Si ritrovano sconosciuti	Dialogo – Monologo
VI.	Le inquietudini di Egle Egle vuole partire e cercare nuove passioni	Dialogo – Monologo
VII.	Lamento d'Egle Egle invoca la morte	Dialogo – Monologo
VIII.	Le maschere Primus Dominus (Melibeo) e Secundus (Egle) si incontrano, ma da maschere (civili) non possono amare, nonostante le oscillazioni ora verso l'amore per l'amore ora verso l'amore passione	Dialogo – Monologo
IX.	Per il cane Amore civile trionfa («tutta la turba che soffre e gioisce / si inganna e si stordisce col suo penare»)	Dialogo – Monologo

Libro III

Istoria di Lia

I.	dove il Melibeo offre questo opuscolo a Chi non lo merita. Dedica a un amore finito	Dedica
II.	dove s'intona una sinfonia sopra «I ricordi». Dimenticare o ricordare?	Dialogo
III.	dove il Melibeo aspetta Lia. Nuova storia, che si succede alla vecchia, con una giovane donna («Oh, a lungo attesa, cara aspettata e ieri insospettata / oh, ritrovata ma chiusa e turbata, in questa nuova casa, Casa tua e per sempre»)	Narrazione

IV.	dove <u>i consigli</u> sbocciano coi primi fiori. La donna è esortata a vivere la Passione	Dialogo
V.	detto della “Folgore” diviso in quattro paragrafi, dove il Melibeo considera sulla proverbiale “Cristallisation” stendhaliana. Passione consumata e nutrita di realtà e di sogno	Dialogo
VI.	dove «Lia», ricercandosi, rappresenta sé stessa al chiaro di Luna. Lia accetta di amare	Monologo
VII.	dove si avvicina il “Dialogo dei Motivi isterici d’Aprile”. Lia sente il bisogno di andarsene e lascia Melibeo	Dialogo
VIII.	dove il Melibeo considera le sue piaghe. Melibeo si duole della sua condizione di abbandono	Monologo
IX.	dove interviene l’ironia. L’ironia salva l’uomo distrutto dal sentimento di amore perduto	Monologo
X.	su cui viene impresso il suggello. Raccolta e distillazione dell’esperienza amorosa	Monologo

Libro quarto

Istoria di Eva - Biondina

I.	Il pianoforte si lamenta. Eva ha dato il primo bacio e si duole del suo sentimento	Narrazione
II.	Letture di Eva Biondina. Eva è turbata	Narrazione
III.	Civetterie. Parlano «Il signor Adamo ed Eva Biondina». Corteggiamento civile e garbato	Dialogo
IV.	Rondini. La casa viene preparata per i novelli sposi (e il nido di rondini strappato dal tetto). Contrapposizione Natura/Società	Narrazione
V.	Sera di nozze. Parlano: Il signor Adamo, quel signore commosso e sudato, e: Eva Biondina. Ma non si comprendono. Adamo si è rassegnato ad un amore borghese. Biondina vorrebbe vivere una passione. I ruoli sono rovesciati	Dialogo

VI.	Eva Biondina si espone. Eva si tramuta in Gorgone. La borghese vuole vivere il sogno	Narrazione
VII.	La serenata. Dialogo tra il Sig. Adamo (Melibeo) che cerca di convincere un cantante (poeta) a comporre una canzone (versi) per Eva Biondina. Le sue promesse di doni sono fasulle, il poeta è preso dalle necessità materiali e la gente è disturbata dall'esecuzione	Dialogo
VIII.	Intimi colloqui d'Incubi. Arriva la Morte per Eva Biondina	Monologo
IX.	Ultima passeggiata; parlano: Eva Biondina ed il suo Daimon: e si intendono perfettamente. L'anima conduce Eva Biondina in un aldilà	Dialogo

Libro V ed ultimo. Perorazione

I.	Epigramma sopra di un marmo che rappresenta "Il Melibeo" L'autore considera la distanza tra sé e il Melibeo	Commento
II.	Dialogo delle Trasfigurazioni, che propone Una Neogenesi; parlano: Il Melibeo e Femina Le donne si sommano e trasfigurano nella figura femminile che invita Melibeo a una rinascita: l'immaginazione (che orna il reale e lo trasforma, potenziandolo, attraverso l'atto estetico, creatore e generatore di vita)	Dialogo
III.	...e per rinnovare il Desiderio... Sommare le esperienze passate con quelle presenti per vivere la passione, il desiderio, amplificati	Narrazione
IV.	Ultime Volontà La Morte come affermazione della Natura	Elogio funebre
V.	Licenzio e affranco tutte queste Fantasime Le immagini poetiche (parole) si mescolano con il sentimento naturale per creare la Bellezza	Conclusione

Bibliografia

- Baldassarri 1974 = Rita Baldassarri, *Lucini*, 91-92, Il castoro, Firenze, La nuova Italia, 1974.
- Bertinetto 1980 = Pier Marco Bertinetto, *I paradossi della nozione di testo*, in *Teoria e analisi del testo*, a cura di Daniela Goldin, Padova, Clueb, 1980.
- Bozzola 1993 = Sergio Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, «Studi novecenteschi», XX, 1993, 45-46, pp. 113-151.
- Comboni-Zanato 2017 = Andrea Comboni-Tiziano Zanato, *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Sismel, 2017.
- Corti 1975 (1978) = Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in «Strumenti critici», 27, 1975, pp. 39-90, poi in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.
- Genot 1967 = Gérard Genot, *Strutture narrative della poesia lirica*, «Paragone», 212, 1967, pp. 35-51.
- Greimas 1966 = Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.
- Lucini 1910 = Gian Pietro Lucini, *La solita canzone del Melibeo*, Milano, Edizioni futuriste di poesia, 1910.
- Lukács 1963 = György Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963.
- Manfredini 2013-2014 = Manuela Manfredini, *Oltre la consuetudine, un'introduzione alla poesia di Gian Pietro Lucini*, in *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cento anni dopo*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», XXXII-XXXIII, 2013-2014, numero monografico a cura di Pier Luigi Ferro, Manuela Manfredini, pp. 33-48.
- Sanguineti 1969 = *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969.
- Santagata 1979 = Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Liviana, Padova, 1979.
- Testa 1983 = Enrico Testa, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.

libreriauniversitaria.it
edizioni

PREMESSA

PAOLO TROVATO

INTRODUZIONE

FEDERICO DELLA CORTE, ELISABETTA TONELLO

I. CARLO DOSSI

CARLO DOSSI E DANTE ISELLA. RAGIONI E CONVERGENZE CRITICHE

CLELIA MARTIGNONI

IL ROMANZO AUTOBIOGRAFICO DOSSIANO. *PASQUA DALLE NOTE AZZURRE ALLA CRONACA BIZANTINA*

EDWIGE COMOY FUSARO

BIOGRAFIE PARALLELE DI ROBERTO SACCHETTI E CARLO DOSSI

FRANCESCO LIOCE

«HERE I AM, AS WELL AS EVER». LE LETTERE DI GIACOMO BONI A CARLO DOSSI (1889-1907)

MYRIAM PILUTTI NAMER

PARAGRAFI A MARGINE DI *FINALE. LA PALINGENESI DELLA DONNA DI DESINENZA IN A*

FEDERICO DELLA CORTE

II. GIAN PIETRO LUCINI

«PREVEDO CHE NON SAREMO D'ACCORDO, MA NON IMPORTA». SUGGERZIONI DAI CARTEGGI

DELL'ARCHIVIO LUCINI DELLA BIBLIOTECA COMUNALE DI COMO

CHIARA MILANI

“STENDHAL ERA FRANCESE O MILANESE?”. RICERCHE D'ARCHIVIO SULLO «STENDHAL A MILANO». CON L'EDIZIONE GENETICA DEL SAGGIO «IN TORNO A STENDHAL E AGLI STENDHALIANI D'ITALIA»

FABIO ROMANINI

POESIA E NARRATIVA NE *LA SOLITA CANZONE DEL MELIBEO*

ELISABETTA TONELLO