

Antifone

collana diretta da
Maria Antonietta Grignani
Niva Lorenzini

La collana propone un disegno articolato in linee essenziali ispirate alla ricchezza di significati storici e idiomatici connessi alla parola «antifona» ed alla sua etimologia:

contro-voce come voce a fianco ed esecuzione del testo (commento, indagine genetica e archetipica, verifica di interferenze e contaminazioni tra generi e temi).

voce-contro come riassunzione della responsabilità critica contro certe derive, spesso più tenaci e passive di quelle ideologiche.

L'antifona, s'intende, non deve essere più lunga del salmo.

Volumi pubblicati:

Maria Antonietta Grignani
Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale

Folco Portinari
Le regole del gioco. Saggi sulla cultura letteraria del Settecento

Margherita Ganeri
Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno

Luca Lenzi
Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura

Marinella Cantelmo
Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio

Niva Lorenzini
Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda

Guido Guglielmi
L'infinito terreno. Saggio su Leopardi

Gian Carlo Ferretti
*La morte irridente.
Ritratto critico di Luciano Bianciardi uomo giornalista traduttore scrittore*

Giorgio Bertone
Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua

Tommaso Pomilio
Asimmetria del due. Di alcuni motivi scapigliati

Tommaso Pomilio

Asimmetrie del due

Di alcuni motivi scapigliati

 manni

Premessa

Questo libro si propone d'indagare quel nodo topico e non meno controverso, che, all'interno del "laboratorio" della Milano postunitaria (e, nella specie, "scapigliata"), dovè corrispondere alla messa in campo di un lacerante pensiero "dualistico", tutto fitto di rescindenti simmetrismi: ove un'oppositività antiborghese, drammaticamente conclamata, appare bloccarsi, a monte, nella lotta senza termine fra irresolubili disgiunzioni (che sono, poi, altrettante personificazioni di un io interno/estraneo al proprio corpo sociale), in quella che è da considerare forse la prima, larvale, e non meno decisiva forma, in cui si presenta, da noi, una dialettica dell'avanguardia, considerata dal suo "fronte interiore".

In una simile specie di conflitto, l'urgenza rappresentativa si confonde con la necessità programmatica: ed entrambe entrano in scena sul palco allegorizzante di un teatro del profondo il cui *cast*, più ancora che di proiezioni e fantasime individuali, appare comporsi direttamente della sintomatologia di un disagio; ed è qui forse che il "nuovo" stile scapigliato (che non è, come è noto, se non un aggregato di forme già fruste, ma rinsanguate però dalla *hybris* –euforica o ironica, polemica o suicidale– di un altro, 'impossibile' cominciamento) sembra scivolare all'indietro vertiginosamente, fino a quel simmetrico e labirintico (carnale e *spirituale*) Teatro di scissioni e personificazioni, che, in un altro e ben più alto "laboratorio" (la Firenze dugentesca), dal "primo amico" poté proporsi per l'intera lirica avvenire, prima di smaterialarsi in una poesia della lode, e nel glorificativo trasfigurarsi d'ogni assenza.

La prospettiva prescelta, per l'inchiesta che ci si è prospettata, parte dunque dall'affiorare di un nuovo senso "interno" dello spazio esterno, attraverso l'esperienza di una città in squilibrata espansione, al punto da abbandonare zone morte, praticabili da un subconscio scambievolmente individuale e collettivo; per poi affrontare giusto il focalissimo

topos di un'oppositività "dualistica" (contrapposizione all'ipocrisia del mondo borghese, ma soprattutto, messa in campo del sé), fino alla riproposizione di quell'inestituibile tema (il "Doppio") traversante il Profondo Romanticismo; e poi fermarsi, infine, sull'estetica (sin-estetica – ove tutte le sfere sensoriali conflittualmente cooperino) di una "asimmetria", attraverso la *filosofia* (boitiana) di un "melodramma moderno", a cui soggiace il concetto di una "sferica" pienezza della Forma, conseguibile soltanto per via di contrasti e di scissioni.

Dovremo qui rilevare –soltanto ahimé per inciso– come proprio per quest'ultimo caso, di una dialettica simmetrico/asimmetrico, non-finito/compiutezza, pienezza/scissione, possa presentarsi in tutta la sua produttività, benché qui "in stallo", quel conflitto fra i due "modi" –*asimmetrico*, eterogeneo-dividente (consocio-razionalizzante) il primo, e *simmetrico*, omogeneo-simultaneo, caratterizzato da una reversibilità infinita (e insomma indivisibile, *inconscio*) il secondo– che compongono, per Ignacio Matte Blanco, una "bi-logica" del Profondo. In questa luce, la dialettica dualista (asimmetria vs. simmetria) sarebbe infine da interpretare non solo come il paralizzante conflitto nella (della) soggettività, o come la rescissione nel corpo sociale entro cui quest'ultima si rappresenta, –ma come interruzione (ironico-straniante) nel *continuum* psichico indistinto, e –insieme– modalità di comprensione/produzione delle *simultaneità* e multidimensionalità ("simmetriche", nel senso almeno della "sfera" di cui dice Boito) interne a quel *continuum*, da parte di una coscienza razionale che lascia aperte tutte le opposizioni, e tutte le possibilità. L'ipotesi, per cui al momento non ci è dato di poter fornire una soluzione certa, ci sembra nondimeno produttiva per l'interpretazione dell'intera teoria delle avanguardie (dalle proto- alle post-): e andrà dunque tenuta aperta (ed eventualmente, riaperta in sessioni ulteriori).

I tre saggi, che costituiscono insieme parte e sviluppo di un ormai antico lavoro di dottorato in Letterature Comparate, sono stati pubblicati, in versioni diverse, provvisorie, o

parziali: il primo, fra il numero speciale *Letteratura italiana e Utopia* di "FM" (Annali del Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Roma), Roma, Ed.Riuniti, 1995, e il numero del 1997 (a.VI) di "L'immagine riflessa"; il secondo, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002; il terzo, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli (Atti del Convegno per il 150° anniversario della nascita di Arrigo Boito, per le edizioni della Fondazione Cini di Venezia), Firenze, Olschki, 1995. Desidero ringraziare coloro che a vario titolo hanno seguito questi miei lavori: innanzitutto Mario Socrate (mio amabilissimo *tutor* di dottorato); ma poi, almeno, Giulio Ferroni, Matteo Palumbo, Jacqueline Risset; Maria Antonietta Grignani e Niva Lorenzini, senza il cui invito in "Antifone" difficilmente sarei tornato a formulare in un progetto unitario le mie schegge di Scapigliatura; e infine, miei maestri massimi e più antichi, Edoardo Sanguineti e Giancarlo Mazzacurati. Anche alla memoria di quest'ultimo, accanto a quella mai sopita di Mario, mio padre, vorrei dedicare questo lavoro.

Roma, marzo 2002

Dell'interno dell'esterno. 1860-1881, la percezione dello spazio

Fra i nodi tematici che emergono con forza da quell'officina milanese, che sogliamo compendiare nell'espressione (quanto mai nebulosa) di "Scapigliatura", particolare evidenza sembra assumere un'emozione di spaesamento sensoriale: smarrimento nell'esperienza di uno spazio (la città, e l'importazione dall'oltralpe del suo splenetico mito) che viene sentito sempre meno conoscibile (o che, nelle sue repentine trasformazioni, si sfigura, diviene irricognoscibile). E questo pare tanto più significativo in un laboratorio (la Milano del ventennio postunitario) in cui le trasformazioni del paesaggio sociale prendevano ad approfondirsi vertiginosamente (non risolvendo realmente i retaggi delle sue strutture tradizionali o di quelle arcaiche, ma invece –noteranno gli scapigliati– "abbandonandoli"), nell'innestarsi entro la più ampia trama della fondazione (critica e di fatto a tutt'oggi incompiuta) di una "cultura unitaria".

È la sensazione, "innaturale" se non quasi sovranaturale, del comprimersi dello spazio esteriore. Ciò vale a dire, della prima insorgenza, nella cultura italiana postunitaria, e quasi cinquant'anni avanti l'irruzione del futurismo e dei suoi esplosivi miti macchinisti, di uno *spazio numinoso* urbano, che per via epifanica risarcisse da quella frattura dalla corallità della Polis, ovvero, dal mito ecumenico della Olimpicità milanese o lombarda, della fatidica "Olimpica scorta", che la generazione scapigliata sentì particolarmente vivo in relazione al declino della generazione romantica;¹ una frattura, se non perfettamente metabolizzata, certo enfatizzata dal riflesso dei nuovi canoni d'oltralpe, a loro volta mai digeriti appieno, e assunti perlopiù casualmente, in una identificazione rischiosa della vita con la pura letteratura.

In effetti, l'assialità di dentro/fuori, di chiuso/aperto (così fondante per la costruzione della soggettività), col suo in-

nestare lo spazio nella scansione, nella rottura temporale, sembra alla base di qualunque processo narrativo (o rappresentativo più in genere); nella topologia lotmaniana dei processi culturali, essa viene individuata come il principio che presiede alla medesima “collisione narrativa”, dove la frontiera fra i due ordini cede, e lo sconfinamento genera narrazione.² Così, se (per la topo-analisi fenomenologica di un Bachelard) lo spazio, “nei suoi mille alveoli”, può racchiudere e *comprimere* l’idea di tempo,³ è possibile che questa contrazione del tempo (che è uno dei tratti più rappresentati, nella percezione della metropoli ottocentesca) enuclei lo spazio (ossia, naturalmente, la percezione di esso) attorno ad una serie instabile di epifanie. Il tempo umano opera, nella costruzione mentale del proprio habitat, quello “spreco” d’immaginario, che (nel tempo moderno) dà vita all’ingranaggio choc-epifania (o è generato da esso); a ciò ancora si opponeva (nell’ultima persistenza dei suburbi non ancora urbanizzati, seppure soggetti a progressiva corrosione), la dilatazione del tempo naturale, la ciclicità stagionale e meccanica: il grande flusso, contro l’illuminazione fuggitiva.

Con l’ampliarsi –lo *spalancarsi*– dello spazio urbano, assistiamo all’eclissi di quella geografia magica, di quello spazio favoloso, che era una delle determinazioni portanti della grande narrativa europea (dal romanzo alessandrino al poema cavalleresco al picaresco agli abissi del *fantastique*). Lo spazio si circoscrive, si circostanzia, s’incastra in una topografia fisica e mentale (anch’esso *si comprime*), sempre più si riduce il campo dell’*esperienza durativa* (e così, degl’incontri casuali e ineluttabili, quasi stagliantisi su un paesaggio immenso e disponibile), cedendo il campo all’immediatezza irriflessa e consumabile dell’*esperienza vissuta*.⁴ All’eclissi di questa geografia, fa però riscontro un dilatarsi della topografia cittadina, sino al punto che è possibile si conformi una sorta di *fantastique* urbano; o che, invece, si susciti una pura contemplazione del turbinio metropolitano, sino alla perdita d’orientamento e alla sua fascinazione angosciante (è quanto avviene, ad esempio, nella *Nuit* di Maupassant). Ciò che

l’avvento dello spazio grande e circoscritto della città (spazio dunque elastico e mentale) giungerà a dissipare del tutto, è comunque l’irenicità accogliente dell’orizzonte naturale: fino a imporre un intenso sentimento della naturalità quale gravezza, e quasi insostenibile. I verghiani *Dintorni di Milano* (1881), posti giusto sul termine della parabola scapiagliata, riflettono circa la negatività del denudarsi che ogni ciclicità impone, con l’irreversibile ottusità delle sue leggi: dove, il tempo naturale si presenterà sempre più disabitato, vuoto, superato, incapace di ripresentarsi nella pienezza (per quanto statica) dell’idillio.⁵

In questo vuoto, questa *béance* spaziale –vuoto d’aria suscitato dal comprimersi del proprio nell’es-proprio, dal crollo della frontiera che espone il soggetto all’esperienza di un *aperto* che è insieme *circoscritto* (la metropoli; in questo, la città di Milano recintata dall’anello delle sue zone morte e dei “deserti”, prima di tutto, dalla cinta –lo vedremo– dei Corpi Santi), –ossia, nel mutuo collassare del tempo e dello spazio–, potrà manifestarsi un’aureola “numinosa” e già svanente; voragine che genera (e insieme, inghiotte) un campo nuovo di rappresentazione, nella purezza della sua trascendenza negativa e dei suoi crolli, delle sue macerie.

1. La Frontiera

Ma, per accostarci a questa topica “numinosa”, bisognerà procedere alla disamina d’una diversa e più estesa forma di esperienza dello spazio, che pure finisce per comprenderla. La prima, e fondamentale, categoria spaziale, su cui varrà dunque la pena di riflettere, è semplicemente demarcativa e distributiva: un luogo di transizione, che, partecipando di ambedue i membri dell’assialità messa in campo, è pur escluso –in senso proprio– da entrambi. Si tratta di quella frontiera tracciata fra i due ordini di spazio, la cui cruciale importanza per ogni attività di rappresentazione citavamo poc’anzi. È una frontiera, questa esperita (e mentalizzata) nella Milano degli

Scapigliati, che tenta di rafforzarsi, attraverso delle strette dinamiche reclusive ed esclusive, nello stesso istante in cui prova la crisi profonda della sua definibilità.⁶

Reclusione ed Esclusione

E, in effetti, caratteristica eminente della Milano preunitaria (e attuale ancora per i primi decenni dopo l'Unità), era una sua anomala natura di "esclusione" (topografica) del "centro" rispetto al suburbio.⁷ La condizione "reclusa" sino alla *olimpica* o –invece– all'*anticristica* claustrofobia, che fu dettata dal nuovo scenario urbano, quella dimensione tutta protetta ed artefatta che fu della nuova e sempre più mutevole esperienza della città (essa anche fu rappresentata in una singolare allegoria criptogrammatica di Arrigo Boito, *Case nuove*), trova infatti il suo riscontro, topografico e "politico", nella funzione che era stata svolta per decenni dal comune dei Corpi Santi di Milano: una sorta di terra di nessuno, che recingeva la Milano propriamente detta, fino a renderla un "salotto" autosufficiente e impenetrabile all'esterno, ad essa aliena anche sotto il profilo amministrativo, e solo nel 1873 annessa definitivamente al Comune di Milano. Quasi una desolata corazza che aveva favorito l'esplicarsi di quella pretta autoreferenziale "olimpicità" cittadina, sempre più asfittica e rovesciata dagli *Antecristi* dell'ultima ora.

Nel volume *Milano 1881* (un'opera collettiva che celebra l'Esposizione Nazionale di quell'anno), Roberto Sacchetti, in un vivace reportage su *La vita letteraria a Milano*, attesta ancora di una Milano "profondamente ignara di quanto accade fuori del dazio".⁸ È una Milano paga del suo mito olimpico-opulento, per cui "alle esalazioni grasse e succulente degli zamponi fumanti [...] si marita sempre il sito dell'inchiostro tipografico" (ma già in relazione all'esposizione industriale di dieci anni prima, d'altra parte, gli osservatori avevano rimarcato lo straordinario sviluppo a Milano dell'industria tipografica).⁹ Pure, una correlazione come questa, fra tipografia ed universo chiuso e felice posto al di qua del dazio, può rendere bene il senso di quella ade-

sione ad una sorta di forzato "assoluto letterario", a cui dovè sottostare l'intero laboratorio scapigliato.

Di fatto, negli anni della nuova fondazione della cultura milanese, ad un industrialismo malcertamente insorgente, il cui processo di affermazione si era rallentato proprio in quel decennio postunitario in cui si suole restringere l'esperienza scapigliata propriamente detta, si contrappone l'assai notevole sviluppo d'una industria culturale o –meglio– d'una vita culturale tipograficamente articolata, la quale –perlomeno per quantità– non ebbe nulla da invidiare a quella delle maggiori capitali europee, e che confermò l'egemonia milanese nel contesto culturale dell'Italia unita. Un primo ordine di problemi si apre per l'appunto da questa discrepanza: la vitalità della circolazione di materiale culturale, con relativa funzione di filtraggio e diffusione delle più importanti esperienze europee, si fonda spesso su necessità di seconda mano (per non dire importate): quelle di un presente che pensa di chiarire le proprie crisi (frutto perlopiù di sindromi post-risorgimentali)¹⁰ nel riverbero di *altre* crisi, le quali, a distanza dai propri baricentri, possono facilmente ridursi a *cliché*, ad ombre, oppure, nel migliore dei casi, a puri sintomi. È specialmente il mito della metropoli mostruosa, identificato in alcuni casi con la Londra descritta da Dickens, più spesso con la Parigi ormai capitale del secolo (il cui immaginario era stato ormai definitivamente forgiato da Sue, da Hugo, da Baudelaire, o infine da Zola –particolarmente decisivo per il terzo periodo scapigliato, fra Valera e l'Arrighi di *Nanà a Milano*,– oltre che dal barone Haussmann...), a risuonare su altre esperienze urbane relativamente circoscritte e non ancora pervenute alla lacerante pienezza di un'esperienza metropolitana, com'era, a quel tempo, quella milanese (che Arrighi, nella sua *Scapigliatura e il 6 febbraio*, avrebbe definito come il "microscopico Parigi della Lombardia"). Particolarmente significativo è, a tal proposito, il caso di Emilio Praga, presso il quale (soprattutto nella seconda raccolta) la paradigmatica dicotomia baudelairiana di *Spleen e Idéal* si traduce in un più generico *dualismo* (sulla scorta del

primissimo Arrigo Boito) che oppone ideale a reale, angelico a demoniaco, *luce ad ombra*: deprivandosi, nella sostanza, dell'abissale fascinazione metropolitana, che presiedeva a quella assialità paradigmatica. Qualora, difatti, l'intensità dell'esperienza del Moderno si presenti sub specie tecnocratica, nella *figura* semi-apostolica della locomotiva (ancora in Praga), essa verrà neutralizzata fino a suscitare nuove regressioni nell'*ideale* del Poetico, che altrove potrà pervenire (proprio in quegli anni) alla attitudine estroversa e già "politica" del *visionario*,¹¹ tentativo estremo di un'espansione illimitata del soggetto sino a comprendere e ricomporre, almeno per un momento miracoloso, i due ordini della frattura.

La figura a cui più facilmente sarà possibile pensare, per questa condizione scapigliata e milanese così compiaciutamente reclusa, –nella fase critica in cui andava impostandosi una "cultura nazionale" (unitaria) e, nel medesimo istante, affermandosi qualcosa che già potremmo qualificare come una "industria culturale" (ancora, qui, circoscritta alla sua fase meccanica e anzi tipografica: quegli "odori oleosi" di cui parlerà Sacchetti...), – è quella della larvalità, con tutto lo spettro metaforico (onirico-fetale; di lemure o di superna aspirazione)¹² che un'immagine del genere comporta (e con tutta la valenza di sospensione, di irrisolutezza, d'incompletezza che viene assunta, consapevolmente o meno, come tratto tipico di una generazione che condivide una condizione di "modernità perplessa").¹³ A una figura come questa (con cui si inaugura niente meno che il più celebre "manifesto" boitiano, la lirica *Dualismo*), può ricondursi la varia casistica delle ossessioni entomologiche –fra vermi, bruchi, falene, mosche, mosconi...– che pervade i testi scapigliati, quando addirittura non giunga a identificarsi con una cruda dimensione abortiva: "I nostri canti son feti già morti", formulerà, esemplarmente, Ferdinando Fontana (e sarà pur da rimarcare questa ossessione del *feto*, uno dei sintomi più tipici della sindrome scapigliata di tardo-romanticismo).¹⁴ Chiari sintomi di questa inclinazione sono nei versi di Giovanni Camerana, ove si opera un singolare accostamen-

to fra mondo notturno e coazione all'incompiuto. "Larve notturne" (in una lirica del 1865) sono, dunque, gli incubi, le tracce della vita subcosciente (ed è questo il senso più praticato, all'epoca, per questo termine): ossia le *proprie* larve, prodotte da un sé destrutturato, in frantumi –dove "larvalità" si attribuisce a tutto ciò che pertiene al soggetto (l'incompletezza di sogno e desiderio), mentre lui, il soggetto, non fa che generare "larve" immateriali; ed è una condizione, questa "larvale" (verminosa-idealizzante), che (sintomo o cliché) verrà esplicitamente intesa dal Camerana quale avvilente ineluttabile specie di Destino.¹⁵

È dunque una qualità di embrionalità coatta, questa scapigliata, la quale mai perviene a promuoversi dal bozzolo. Un perpetuarsi della *nux* sino alla vertigine, anche lagnosa, dell'incompiuto (artistico o esistenziale) –che fu poi la grande tentazione e il baratro della sua esperienza; ossia alla stessa postulazione, intrinsecamente "dualistica", di una espressività del "non finito". E giusto il corto circuito, che avviene fra questa *larvalità* necessaria e la circolazione frenetica e spesso sotterranea di materiale culturale –nella grande vivacità (*necessariamente* confusa) del dibattito quale si manifestò nella proliferazione delle riviste¹⁶–, costituisce una utile spia da cui condurre una comprensione di questo cruciale laboratorio postunitario.

Ora, questa obbligata larvalità formicolante, di cui si nutre la vita letteraria a Milano nel decennio e passa dopo l'Unità affogando nei propri impedimenti (o nella tisi, o nell'epilessia, o nell'assenzio...), deposita, entro il bozzolo lussureggiante della città delimitata, una serie di inquietudini, per cui il nesso spazio-tempo è soggetto alle più improvvise sfasature. Nello stesso "cuore" del vivere cittadino, che già fu –dal Porta (e dal Manzoni stesso) al Rovani– olimpico e corale, può iniettarsi la sottile, sublime insidia del "deserto", del *desueto*. Le vie notturne di Milano, appaiono infatti, nei primissimi anni '60, agli occhi dell'Arrighi inaugurante la sua *Scapigliatura*, "deserte e illuminate a risparmio"¹⁷. Vedremo più avanti come questo tema dell'"illuminazione"

verrà ad acquisire un valore tutto determinante per l'immaginario urbano milanese attorno all'esposizione e autocelebrazione del 1881; interessante sarà per adesso notare come, proprio in quel 1881 sfarzoso, Ferdinando Fontana, nello scrivere della *Vita di strada* milanese, ne ravvisasse la duplicità, l'oscillazione fra la "vivacità" e ancora il "deserto":

Nel cuore di Milano c'è la vita lussureggiante, vivacissima d'una gran capitale: a pochi passi di là vi sembra addirittura d'essere in una città abbandonata di provincia, talvolta perfino in una borgata malinconica. [...] Milano è un grande assembramento di strade e di straducole le quali offrono, più che in ogni altra città d'Italia, questa antitesi perenne di vivacità e di deserto, di chiasso e di silenzio. –Adesso, colle innovazioni edilizie che vennero fatte, le antitesi diventano ancora più evidenti. –*Certe contrade sono state tagliate fuori dalla vita come tubi in disuso; è avvenuto di esse quello che avvenne di certe borgate dedite al commercio mulattiero, nelle quali transitavano cavallanti e diligenze, allorché vennero a passare presso di loro i binari della ferrovia.*¹⁸

L'inevitabilità, per il progresso (o per i processi di urbanizzazione dell'età moderna), di questo *tagliare fuori* sempre più ampie zone di territorio e di esperienza (d'un escludere tutto a misura dell'autoreclusione a cui va a sottoporsi il nuovo soggetto urbano), era già stata tematizzata dal Praga nei succitati versi del 1860 (scritti "in casa di Cletto Arrighi"), *La strada ferrata*,¹⁹ denunciante il *perdersi* di "costumi e tipi" (e l'abbattersi di "torri e quercie e campanili") nel processo della modernizzazione, e tutto l'angoscioso timore provocato da questo spalancarsi del territorio, e dalla sensorialità inedita suscitata da questo: ciò che pochi anni più tardi presso Tarchetti, in un'estasi pre-futurista, si volgerà (giusto all'interno di una parabola positivista e insieme arcaica, come la *Fosca*) in senso di vertigine: "Un viaggio in ferrovia è una corsa attraverso la natura: si provano le stesse vertigini del

volare. Dopo che la scienza ha creato questo mezzo di locomozione si può quasi dire che l'uomo ha delle ali".²⁰ Così anche, con dose ben maggiore di *humour*, nei versi di *Case nuove* di Arrigo Boito (che, ripresi poi nel '75 –al pari del prologo della tarchettiana *Paolina*– presso una poesia del Fontana, *Le demolizioni*,²¹ risentono, notava il Mariani, di ben riconoscibili modelli d'Oltralpe: il *Cygne* baudelairiano, ma anche le *Démolitions* del Bouilhet), si presenta, in una singolare disposizione calligrammatica, una vertigine dell'improvviso inurbamento, che provoca nel poeta una inevitabile fascinazione visiva, sino a riflettersi sul metro (se "le pareti / Della vecchia cittadine hanno un profilo / Scomposto e tetro, –simigliante al metro / Di questa strofe").²²

All'incalzare minaccioso dell'esterno, il soggetto urbano (e il suo interprete e antagonista, ossia la figura dell'artista) contrappone (lo vedremo meglio più avanti) il ritrarsi, recludente, entro uno spazio chiuso e protettivo; a monte della rivisitazione (inevitabile) della topica *bohémienne* della "piccola stanza", si accampa il mito, già pascoliano, del *bozzolo*, o del "nido": qui, negli scapigliati, è il nucleo di un *Domus-mundus* (titolo di un poemetto praghiano da *Penombre*), luogo dell'espansione onirica, per cui la *stanza* può allargarsi sino a farsi *mondo* ma chiusura nel mondo: spazio non pacificato, né familiare, e anzi perturbato (freudianamente, *Unheimlich*), dell'interiorità; un *interno* per nulla esente dai brividi più esibiti della *sensiblerie* gotica, ruotante ossessivamente sul tema della dimora inquietante o in rovina (così, Tarchetti, nelle sue *Idee minime sul romanzo*, giungeva a privilegiare la Radcliffe fra i propri modelli).

Crisi della frontiera

L'assialità primaria cui facevamo cenno, così fondante in Lotman per la dinamica della cultura e della rappresentazione (interno vs. esterno), si presenta dunque, nel Praga, in questa esemplare immagine, la cui matrice sembra risiedere giusto nel trattino posto a dividere e unire i due poli (il

Mondo, la Dimora). Una prima categoria dello “spaesamento”, su cui bisognerà interrogarsi, è allora quella –che citavamo poc’anzi– di un luogo transitivo, partecipe di ambedue i poli di questa assialità (interno/esterno), ma escluso da entrambi (per quanto stia, di norma, a rafforzare il versante chiuso-interno). Tale è la linea che si scava fra i due ordini spaziali; e si approfondisce, nello stesso istante in cui scontrona, in cui *si apre*.

Fu Jurij Lotman, si è detto, a dimostrare, con grande potenza sistematica, quanto ogni tipologia dei processi culturali debba disporsi lungo l’asse oppositivo di esterno/interno, proprio/estraneo, chiuso/aperto, o insomma, di IN/ES; questa opposizione corrisponderebbe alla “trascrizione spaziale” dell’antitesi “organizzato (fornito di una struttura) –non organizzato (privo di struttura)”: di *cosmo* e di *caos*. Se lo studioso russo considerava così decisiva questa nozione di frontiera, è anche perché la aveva individuata come il principio generativo stesso del narrare (“la più tipica impostazione dell’intreccio è il movimento attraverso la frontiera di uno spazio”); e, nel considerare le diverse funzioni assunte volta per volta da essa, egli giungeva a distinguere fra una “lirica della casa, dell’intimità, della cultura” (in cui la frontiera viene rafforzata) e una “poesia degli elementi naturali, dell’intrusione” (in cui la frontiera cede e “lo spazio esterno spezza la frontiera dello spazio interno”): entrambi, movimenti attinenti, parrebbe, ad una poesia del soggetto (quando invece l’Epos, a-soggettivo, tematizza la ridefinizione dei confini –lo sconfinamento, l’assedio, l’intrusione, la fondazione, l’ibridazione, la nascita di civiltà). Pure, in contraddizione rispetto a questo modello archetipico (che Lotman avrebbe ricostruito sulla scorta degli studi dei formalisti russi), nella flânerie del Moderno si stabilisce (giusta la flânerie teorica di Benjamin bricoleur del Baudelaire percorritore di *Passages*)²³ un paradigma nuovo: ovvero la frattura della linea di demarcazione fra i due ordini, e la conseguente “compresenza di strada e abitazione” (che della flânerie medesima starebbe, infatti, a fondamento). E, quindi,

della rottura di quel senso di esclusione e protezione, che s’era stabilito nella topologia della frontiera.

L’esperienza della città moderna segna infatti il debordare dalla nozione di “interno”; il suo definitivo sconfinare, disperdersi in uno spazio allargato (senza più frontiere da oltrepassare), che è al tempo stesso familiare e sconosciuto al soggetto: interno ed esterno a esso. È qui che si corrode e *apre* lo spazio interiore, fisico (perché l’abitazione non è più un rifugio, non è il luogo della familiarità, ma è il campo in cui –nell’abbattersi della frontiera– il “perturbante” può sprigionarsi), o psicologico (l’interiorità, o il Profondo, del soggetto): perché il soggetto conosce lo scollamento dalla comunità a cui usava rapportarsi.

E infatti, se la polarità fondamentale dello spazio della soggettività, fondativa delle grandi narrazioni, era quella di proprio/estraneo; l’esperienza della grande città dissipò il principio comunitario su cui l’opposizione era imperniata, nell’espropriazione di quanto era proprio, ossia, nell’esteriorizzazione di ciò di cui era depositaria una collettività umana salvaguardante un suo *interno* riconosciuto e sacralizzato. L’esteriorizzazione fu, di fatto, la conseguenza più spettacolare del costituirsi d’una strutturata società di massa, coi suoi spaesamenti atabili, lo spalancarsi di spazi atopici, luoghi di transito dalla immediata vocazione di non-luoghi. Così, la linea liminare della flânerie, esperienza del confine fra due mondi (strada e abitazione –o, lotmanicamente, “questo mondo”, e la sfera grande di “quell’altro mondo” posto fra l’estraneo e il terribile-sacrale), è l’andatura concessa al soggetto di questa duplice espropriazione, il suo campo narrativo; e la “società letteraria” o artistica, sarà l’occasione, per esso, di riprodurre (artificialmente) una comunità possibile, che renda conto di un *proprio* (situato sotto la grottesca insegna dell’albatro baudelairiano). È da una condizione come questa che emerge inoltre la retorica scapigliata della “piccola stanza”, proveniente dalla stanza “bohémienne” (si veda quella di Schaunard, minacciata dal pignoramento, nell’apertura delle *Scènes* murgeriane), su cui ci si soffermerà più avanti.

Eppure, l'es-propriaione, il suo infinito oltrepassare (cancellare) confini, potrà apparire, per altri versi, una declinazione estrema del mito del cosmopolitismo (fuggita al controllo di qualsiasi soggetto post-illuministico): ricondotta nei limiti (debordanti) della città, e anzi pianificata su scala urbanistica, nella *sventrante* apertura delle grandi arterie – e tutte le svariate e connesse topologie degli squarciati *ventri* urbani e sociali (fino, da noi, alla Napoli della Serao, o alla Milano di Valera e, prima, dei “palombari sociali” alla Corio o alla Giarelli);²⁴ nel realizzarsi del sogno haussmanniano, utopico e insieme atopico, dei grandi boulevards (costituzione irrealistica e “perfetta”, di un “luogo” non-luogo che non sia che monumentale scorrimento...). Così, attraverso lo scardinarsi della dicotomia, IN/ES, e della nozione di “frontiera”, si definisce un nuovo, assai critico spazio “narrativo”: aperto ormai sconfinatamente, plurale nella reversibile sua prismaticità di interno-esterno (laddove i due termini si compenetrano, ormai l'uno all'altro indistinti).

Così, in Emilio Praga, la “scoperta” della strada è un'esperienza tutta rapportata all'*intérieur* (ad un campo personale e psicologico che viene detto *miserando*): in una lirica di *Tavolozza* (la XLVII) leggiamo: “Uscir?... Di fango sono un mar le strade, / e le mie scarpe han l'aria miseranda” (con riferimento, certo, al baudelairiano “macadam”); una timidezza per l'esterno che il Praga supererà, in parte, nella seconda raccolta (*Penombre*, che fin dal titolo dichiara tuttavia una marca d'introversione), ma a patto d'ingurgitare la non sempre assimilabile lezione del poeta delle *Fleurs du mal*; nella lirica *Tentazioni*, è possibile allora leggere: “Ma vi son giorni che il mio cor viene meno, / e il fango mi conquista”.

A questo articolato svilupparsi del sentimento dell'esterno, appare necessariamente connessa la problematica della visione, in quanto spalancamento d'uno spazio percettivo che –al limite– è *fantastico*; e –corrispettivamente– è il campo della cecità. È Tarchetti stesso, l'autore per cui “le trame sono le passioni” (Salvatore Farina), l'autore più introverso (il “misantropo A.E.I.O.U.”, così dal Cavallotti e altri definito

sulle pagine del “Gazzettino”, nel 1868 divenuto poi “Gazzettino rosa”) fra gl'inquieti della Scapigliatura, sempre teso al suo “sterile sforzo di conciliare il fantastico col reale”²⁵ –quello che aveva scelto la cecità come figura atta a rappresentare il disagio proprio e di tutta la sua generazione,²⁶ e che –per converso– ricorse ossessivamente alla *figura* della visione, in ogni sua possibile estensione,²⁷ –a definire splendidamente, nelle invischiante reti della *Fosca*, una questione di tal fatta (di nuovo, nel considerare la mutazione dello spazio seguita all'estendersi delle linee ferroviarie):

Quando si viaggiava in carrozza, a giornate, si vedeva un lembo di terra alla volta, ora [dal treno] la nostra vista può abbracciarne in poche ore estensioni smisurate. L'uomo si affanna sempre più a conquistare la terra.²⁸

Fra questi scorci in movimento, per via di modalità singolarmente vicine a quel principio dell'“osservatore mobile” (e conseguente estensione d'uno “spazio magico”) che ancora Lotman risconterà nell'opera di Gogol',²⁹ Tarchetti finiva per individuare una prospettiva di territorializzazione e addomesticamento (“conquista”) del paesaggio; e anzi, una vera e propria fondazione (cinematica, epica, spettacolare) di Paesaggio.

In relazione a tale controversa sensazione dell'esterno (alla conflittuale costruzione d'una visione), può riferirsi, peraltro, la problematica aspirazione ad un “realismo”, che gli scapigliati enunciano sin dai primordi; “realismo”, in verità, è per loro ancora poco più di una pura estensione della rappresentabilità, condotta contro la mistificazione dei limiti di essa (rappresentabilità) –denudamento dal velo delle borghesi ipocrisie. In un proclama del “Figaro” (4 febbraio 1864), firmato dalla Direzione e dunque, con ogni probabilità, scritto a quattro mani fra Boito e Praga (fondatori e direttori della rivista), il termine *realismo* è opposto semplicemente a *idealismo* (e distinto da “materialismo, epicureismo,

sadduceismo e simili lordure”): accogliendo dunque una determinante soprattutto morale, di critica delle ipocrisie dominanti; e l'estetica a cui quindi si aspira è quella di “un'arte malata, vaneggiante, al dire di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di *realismo*” (con ellittico accostamento di categorie così eterogenee e anzi contraddittorie l'una all'altra), vicina, semmai (a pensare a referenti immediati), ai Goncourt assai più che a Zola.³⁰

Parrebbe, insomma, un *realismo* di deformazioni (preespressionistico), quello auspicato dai redattori della nota (che esplicitamente si sarebbero richiamati per esso alla lezione baudelairiana);³¹ un *realismo* mondo d'ogni riferimento *materialistico* ma equiparato alla “decadenza” o al “barocchismo”, e d'altro canto al “razionalismo”: secondo una divaricazione che potrà condurre dalla crudezza degli obitori (percorsi –dal Dossi e dal Praga e dai due Boito– con sguardi gelidi, magici, o fredduristi) all'apocalisse di funerei campi di battaglia (specie *Una nobile follia*, del Tarchetti... ma anche, il *campo* metaforico della scacchiera di Arrigo, che vedremo), dal lirismo *naïf* e impossibile delle *Tavolozze* praghiane al teatrino grottesco della *Desinenza in A* del Dossi, dalle esasperazioni descrittive predannunziane (in *ekphrasis*) di un Camillo Boito ai tenebrosi abissi “sconosciuti” di un Paolo Valera. Un *realismo* nebuloso, conclamato, inteso come “svelamento”, questo, il quale più immediatamente che non dell'*epopea* (Praga) di Hugo, parrebbe risentire (rilevò il Mariani)³² dell'esperienza di quel *cénacle réaliste* della Rue d'Hautefeuille, che ebbe quali massimi rappresentanti Champfleury, Murger, Duranty e Thulié, e sfociò nel 1856 nella fondazione della rivista *Réalisme*; ma con una torsione tutta (e assai esplicitamente) baudelairiana e, al fondo, irrazionalistica. È così che Praga (nel famosissimo *Preludio di Penombre*) canta “l'orrido, l'eredità del dubbio e dell'ignoto”: ma “canta il vero”: un *vero*, come può ben vedersi, contrapposto a *falso* (ipocrita, mistificato...), ma non necessariamente a *non-reale*, e neppure necessariamente riportato ad un campo di oggettività; un *vero*

che può anche opporsi a *verosimile*; un *vero* che veicola un'opzione al limite “anti-realista” di *realismo*, posta com'è fra il morale e il puro emozionale (“realismo sì, ma realismo che ci fa battere il cuore, che ci fa pensare, ricordare, sognare”), e che (avrebbe scritto Felice Uda nel 1879 sulla “Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti”) è “contemperanza fra l'ideale e il reale”.³³

L'ottica del “Diaframma”

Questa perdita (o apertura) della frontiera, già *demolita* nel processo espansivo (o già “globalizzante”) industriale e tecnologico (sentito capace di velocizzare, accorciare –oltre che rimodellare– il paesaggio), può venire surrogata dall'erigersi di filtri che separano il soggetto da un reale sentito sempre meno attingibile (e, per converso, sempre più mentalizzato). Non troppi decenni più tardi –all'indomani del primo, e più eclatante, collassamento della Modernità– il primo Montale tematizzava la “rete” e il suo impossibile strappo (per cui fuggire), la voluttà del tuffo (in un reale, e forse in un naturale, posto *al di là* del controllo di una soggettività moderna) e della sua inattuabilità. Adesso, nell'espressionistico “realismo” scapigliato, questa linea interiore di frontiera (che separa il sé dall'*impossibile* reale) può elevarsi tramite sottilissimi, trasparenti diaframmi, schermanti il reale per restituire di esso una visione quintessenziata o invece straniata, attraverso un'aberrazione ottica inavvertibile e tanto più, per questo, macroscopica. È una figura (Isella la definirà del *diaframma di cristallo*) che si manifesta nelle pagine più tarde e spiritualmente sinestetiche del Dossi, consapevolmente “postume” rispetto alla sua attività e ispirazione –quelle degli *Amori* (immancabilmente, sulla scorta del *suo* Jean Paul);³⁴ essa si solidifica in una grande superficie di cristallo, vetrata immensa agli occhi del bambino situato al di qua di essa: solida trasparenza interposta fra un esterno ed un interno, e che pure è in grado di stabilire una profonda seppure *impossibile* (si direbbe ormai: *virtuale*) comunicazione fra i due spazi (dove, l'inattingibilità dell'e-

sterno –l’insufficienza nei confronti dell’esterno– acquisisce una valorizzazione sentimentale, fra il melanconico e l’elitario). Il trattino divisorio e unificante già di un *Domus-mundus*, se vogliamo lo *hyphen* (la cui ritmica ossimorica è alla base dello *humour* di marca sterniana e “sentimental”, tanto decisiva per le scritture *irregolari* in Italia, prima e dopo la Scapigliatura),³⁵ la separazione stessa in tutta la sua consistenza minerale, s’è fatta, ormai, il luogo dell’unico contatto che sia possibile (a maggior ragione, per l’ebefrenico Dossi):

Il pellucido volto di lei [una “fanciulla” dal “rosso scialletto”], improntato a sofferenza gentile e serbante le tracce di una pioggia di lagrime, appoggiavasi estaticamente all’ampio cristallo [del salone di un “vasto albergo”], contro il quale la punta del suo nasino e le labbra mostravansi, a mè di quà della lastra, espanse e come schiacciate. E sulle labbra parèa sospeso un sospiro in attesa di un bacio.

Come negarglielo? Con un subito moto posai la mia bocca sovra il cristallo contro la sua e baciài. Le ànime nostre toccàronsi. Fu un istante ineffabile. La fanciulla si distaccò, si strappò quasi dalla vetriata e fuggì. Ma splendeva.

Un’immagine come questa, di schermatura del reale e di inadeguatezza a esso, elitaria e accesa, era già apparsa, in ambito scapigliato, in un romanzo di Roberto Sacchetti uscito in appendice al “Pungolo” nel 1879 (dal n.144 al 248): parliamo di *Vecchio guscio*, dove il marito della protagonista, provinciale giunto in città durante il carnevale (torinese, stavolta –ma Sacchetti aveva vissuto anni cruciali a Milano, di cui avrebbe ritratto, lo abbiamo visto, la *Vita letteraria*), scruta la strada “colla fronte contro il vetro verdognolo, grossolano della finestra, attraverso il quale i passanti e le cose si allungavano, si allargavano, si sformavano in smorfie grottesche, come fossero prese dalla follia del carnevale”:³⁶ nella determinazione cioè tutta scapigliata-piemontese (prediletta da Contini) d’una prospettiva defor-

mante, che s’approssima al grottesco per via d’aberrazioni ottiche. La gran lente di quel vetro, più ancora che schermare il reale (come in Dossi), lo rivela come una sarabanda carnevalesca, colta da un punto d’osservazione privilegiato non meno che straniato, in grado d’interpretarne la natura disgustante (e spettacolari, invero, le fenomenologie del grottesco nei piemontesi, specie col Faldella, dal notturno demoniaco-bacchico-rurale di *Una serenata ai morti*, al devastante conflitto fra patologie isteriche della *Madonna di fuoco* e *Madonna di neve*).

Una variante dell’esperienza epifanica del “diaframma”, viene offerta, nello spazio claustrofobico del Dossi, dalla percezione di un esterno che si rivela, e dà adito nel soggetto all’agnizione della propria estraneità rispetto a esso (della propria insufficienza a raggiungerlo o tantomeno ad occuparlo). “E lentamente s’indirizzò per i bastioni, sua passeggiata abituale. [...] Or, che c’entrava mai egli, tomo senza il compagno, tomo *de subtilitate*, tra quei volumi di amore appajati? or perché scompigliarli?”: questo esemplare rarissimo di “esterno” dossiano (dalla *Vita di Alberto Pisani*)³⁷ è, come si vede, minato immediatamente dal persistere della metafora (inaugurale, come si ricorderà, nella *Vita*) dello studio e della biblioteca (lo “studio degli studi” del prologo denominato, sternianamente, *capitolo quarto*). Ora, in una esperienza dell’esterno come questa, il *diaframma* non potrà cadere, la schermatura ottica sarà dettata dal medesimo senso posizionale: è, qui, una postazione laterale trascelta dal protagonista (“doppio” –lo vedremo altrove– del narratore, e dell’autore stesso), quasi fosse lui spettatore su di un palco di teatro a contemplare ironico un orizzonte a cui non partecipare (una pantomima, al limite, grottesca: come poi sarà nel vero e proprio teatro istituito nella *Desinenza*):

Ivi [= su un “erboso rialto” dei bastioni] Alberto siedè. Èragli sotto uno spiano, in cui due doppie file di lampade a gas segnàvano i bordi a due strade che, dipartitesi ad una barriera e fatto in salita un mezzo-

ovale ciascuna, andavano a riunirsi innanzi a un lungo edificio, bianco, dalle tettoje di ferro e di vetro, dal quale sorgeva, con un chiaror nebuloso, un immenso battito, un ronzio, un continuo sibilo. E tosto, Alberto fu colto da un desiderio smanioso di salire un vagone e di correre correre, finchè ci fosse una via. [...] In questa –voci briàche, chiocchi di frusta, ed un rumore di ruote. Passava una carrozzata di gente; forse, al pari di Alberto, infelice, *ma* allegra. E perchè non felice? ci ha, di parerne, un sol modo?... Tutti eran felici... *tutti* –all’infuori di lui.

La scena, cioè, se mai si sviluppa, lo fa impietosamente al di fuori del soggetto, esclusa al suo parteciparvi. Ed è significativo che lo sguardo dell’osservante vada ad arenarsi su di uno scenario industriale suburbano: uno dei luoghi rarissimi ove il mondo solipsistico (regressivo-atrabiabile) del Dossi, quello umoristico dei “salti mortali sullo stesso posto” dell’“Io sol Io” (specie delle *Note azzurre*), si ferma per spalancarsi a uno scenario così oggettivo (es-proprio), così fuggente al controllo introverso del narratore umorista. L’insorgere di questa ingombrante immagine non potrà, qui, che suscitare rigetto, e (per una volta) voluttà di altri spazi finalmente aperti: quegli stessi che allo sguardo tarchettiano si spalancavano nell’*orizzonte mobile* del treno, la cui promessa di “felicità” e di libertà viene immediatamente, anche questa, disattesa.³⁸

2. Spazio Chiuso e Spazio Miracoloso

Eppure, oltre che mediante i meccanismi di reclusione ed esclusione, o invece l’ottica sublimante-deformante del diaframma, una frontiera tende a reistituirsi nella paradossale esperienza di *romitaggio*, condotta nel cuore stesso estroverso della città; ma, proprio per lo statuto critico in cui il “diaframma” sempre più esile rappresentato dalla frontiera dovè risiedere, entro il quadro d’una esperienza

urbana colta al suo ingresso in una decisiva fase d’industrializzazione, essa non potrà rivelarsi appieno se non concretandosi attorno ad una sospensione, ad una *beanza* della soggettività. Siamo, insomma, all’insorgenza, epifanica, di uno spazio numinoso, che si avvera entro un *circolo magico* aperto nella folla (e da cui la folla è squarciata): dove –notavamo al principio– lo spazio, ossimoricamente, si spalanca ma insieme si comprime.

Il romitaggio urbano

Ora, se, nei topici *Cento anni* del Rovani –sentiti (dai giovani ed eminentemente dal Dossi) tanto decisivi per l’evoluzione milanese del romanzo umoristico (e di una coscienza urbana), e confusi di un’aura di “classicità” (Olimpicità) lombarda ma insieme di un sospetto di scapigliatura,³⁹– lo spazio era ancora, alle soglie degli anni ’60, pienamente corale, affabile (fino al salottiero o, forse, al teatrale), partecipe del salotto o dell’osteria, –era il campo della parola conviviale; il canone nuovo che s’impone ormai, ineludibilmente, a partire dalle *Penombre* di Praga, è quello imposto dalla linea Poe-Baudelaire: ossia del primo insorgere dell’ossessione della “folla” –e del romitaggio conseguente entro la folla. “Qui, nella folla, io son come un romito”, dirà Ferdinando Fontana nel ’77 con aforistica verve, riferendosi a una “folla” che è, direttamente, quella di Parigi;⁴⁰ e sarà da notare il contesto in cui si manifesta questo topos del Moderno: quello d’una *Lettera a una donna* in forma di poemetto, a una donna lontana dalla folla, la cui evocazione riporta tutta una mitologia arcana (lo accennavamo) del “nido” (e basterà questo esempio, benché tardo, a render conto di quanto ingombrante sia, per tutta la cultura scapigliata, il calco di motivi calati d’oltralpe; mentre la ripresa baudelairiana spinge a un procedere narrativo, posto oltre la pura lirica o la lirica dell’impuro o dell’antilirico).

La città si afferma –naturalmente e in primo luogo– come fantasmagoria dell’esterno; ma, in secondo luogo, e forse più intrinsecamente, si presenta come un interno: uno sce-

nario claustrofobico. In una celebre lettera a Capuana, data al 5 aprile 1873, Giovanni Verga (che con *X* avrebbe, ancorché tardivamente, trasposto in narrazione il motivo topico della *passante*) magnificava questa condizione di romitaggio metropolitano, il senso inebriante di feconda solitudine che accompagna la percezione della folla, l'immersione in essa (sulla falsariga di ciò che era stato fissato in paradigma nella folgorazione poesca del *Man of the Crowd*):

Provasi davvero *la febbre del fare*; in mezzo a cote-sta folla briosa, seducente, bella, che ti aggira attorno provi il bisogno d'isolarti, assai meglio di come se tu fossi in una solitaria campagna. E la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie e che son diventate patrimonio della tua mente.⁴¹

La città, assai più della campagna (già assediata dall'incombere dell'inurbamento), diviene il campo dell'"eremitaggio" intellettuale: e ciò proprio per la pura sostanza "mentale" e immateriale ("larvale", ancora) dell'esperienza che essa suscita. – Certo, persistono atteggiamenti più tradizionali, più elitari, meno rapinosamente attratti dalle chime-re dell'affollamento cittadino, o ancora (paradossalmente) classicisti, come ad es. il disgusto che condurrà il Dossi a un romitaggio aristocratico, lontano dalla folla (lo vedremo fra breve); ma, in generale, il turbinio della *vita moderna* s'è ormai attestato su di un vasto sentimento rapinoso, un'esperienza dello *choc* volta per volta suscitatore d'estasi o di melanconie o di epifanie. Perché la folla è (secondo la topica lettura di Benjamin) "il velo attraverso il quale la città ben nota appare al *flâneur* di norma come fantasmagoria": e, di questa fantasmagoria, la città "è ora paesaggio, ora stanza".⁴²

La Topica dello "Spazio Miracoloso"

Nei *Fatali* tarchettiani, in cui il narratore sembra assimilarsi ad una figura quasi agorafobica di *flâneur*⁴³ (per cui lui che narra è immobilizzato dalla "ressa"), assistiamo subito,

ad un fenomeno di allargamento dello spazio, verificatosi (nel cuore del carnevale milanese del 1866) intorno alla prima vittima sacrificale della "fatale" maledizione, nel tempo di Carnevale (e ciò determina un ancor maggiore senso d'inquietudine, nell'attrito tra festa e *fatalità*):

La folla non si era diradata, ma si era ristretta in modo da lasciare in mezzo a sé uno spazio circolare abbastanza vasto. Nel centro di questo circolo miracoloso...⁴⁴

Si enuncia, qui, una dualistica, ossimorica natura per questa innaturale figura dello spazio: la folla infittita ("ristretta") ma per formare nel suo seno uno "spazio vasto". Notevole altresì il conformarsi della folla medesima in *circolo miracoloso*, a mezzo fra il demoniaco e il numinoso (ma in cui sembra echeggiare, peraltro, qualcosa di quel gran teatro naturale e di piazza che fu, per tutto l'Ottocento, il meraviglioso mesmerico); la fascinazione esoterica si svolge insomma nel seno d'uno spazio che non altri ha delimitato, se non *la folla* – quella stessa che nella città moderna tende a *diradarsi*, a brulicare incessante in ogni direzione, senza aggregarsi mai:

l'esistenza di uno spazio così vasto in mezzo ad una folla così fitta, in mezzo ad una moltitudine che si moveva, fremeva, ondeggiava come un corpo solo, senza riempire mai il vuoto che s'era formato in quel punto, mi pareva cosa meritevole di attenzione. Si sarebbe detto che da quel giovine emanasse un fluido ripulsivo, una virtù misteriosa atta ad allontanare da lui tutto ciò che lo circondava.

Questo limine esoterico, numinoso, questo spazio *fatale*, è il campo di una orrificica epifania; si tratta però d'una epifania corale, e non riservata ad un soggetto allegorico, solingo (poescamente) nella folla, famelicamente perso nei flussi ciechi della moltitudine, o al suo osservatore narrante che ne

classifica le tipologie (ovvero –come nella grande narrativa modernista– riflettendone nelle proprie sintassi il procedere revertiginoso). In questo senso, *I fatali* rappresentano una variante singolare entro la dialettica ottocentesca della *flânerie*; il soggetto *fatali*,⁴⁵ che può iscriversi in questa dialettica almeno per quel *sentirsi guardato da tutto e tutti*, come qualcuno “da una parte [...] sospetto per eccellenza, dall’altra irreperibile e nascosto” (di cui disquisirà paradigmaticamente Benjamin),⁴⁶ è posto al centro, non solo della rappresentazione, ma dell’attenzione della folla. Altrove (nella *Fosca*) Tarchetti parlerà esplicitamente di “circolo magico”, mettendolo in relazione (di nuovo) con la vertigine della velocità e delle modificazioni anamorfiche nella percezione del paesaggio, che derivava dalla “scoperta” della prospettiva mobile del treno (“Come l’orizzonte pareva girare intorno a me, quasi mi fossi trovato in un circolo magico!”).⁴⁷

Più avanti, nei *Fatali*; nel parlare del primo incontro del narratore col “vero” Gustavo di Sagrezwitch (e “falso” barone di Saternez), portatore della maledizione, il narratore commenta:

Io lo aveva veduto solo nel seno di uno spazio formato quasi miracolosamente in mezzo a una folla fittissima, aveva veduto rinnovarsi lo stesso caso in un teatrino ripieno di spettatori [...] Otto giorni dopo io mi trovava al caffè Martini [...] e si parlava, raccolti in buon numero attorno ad un tavolo.

Il motivo del *circolo magico* s’è ormai grammaticalizzato, nel circoscriversi d’uno spazio attorno ad un vuoto (un risucchio, una *béance*) che riportiamo –per l’appunto– al *numinoso*, ma che, nondimeno, pertiene tutta al *sinistro*. Strada, teatro, caffè: tre tipologie –se non dell’esterno, o dell’aperto– dello spazio pubblico urbano; tre tipologie spaziali, scrupolosamente enucleate, poste di là da ogni riconoscibile delimitabilità della frontiera, che si applicano a tre diverse esperienze della sfera pubblica: la folla, la platea, la brigata amicale.

Nell’ottica di questo abbattimento della frontiera fra esterno e interno, uno degli esempi più interessanti e complessi è quello offerto dall’*Alfieri nero* di Arrigo Boito.⁴⁸ Si tratta d’un racconto che presceglie uno scenario scacchistico, secondo un procedimento non ignoto (ma nemmeno troppo usuale) alla cultura romantica; e il riferimento più immediato sarà, qui, nuovamente al Poe, con la metafora scacchistica con cui si aprono *The Murders in the Rue Morgue*.⁴⁹ Qui, l’interno è addirittura quello, neutralissimo (per quanto socialmente determinato), della “sala di lettura del principale albergo d’uno dei principali luoghi d’acque minerali in Svizzera”; un caso ulteriore (al pari della strada, del teatro, del caffè dei *Fatali*) entro quelle tipologie di spazio pubblico, che, riferendosi a una soggettività ormai *flâneuse*, oltrepassano quella retorica della frontiera posta fra un interno ed un esterno (a cui si riferiva Lotman). Eppure, già preliminarmente, proletticamente, è avvenuta una vettorializzazione spaziale e razziale, che ha –di nuovo– del *fatali*:

Chi sa giocare a scacchi prenda una scacchiera, la disponga in bell’ordine davanti a sé ed immagini ciò che sto per scrivere. Immagini al posto degli scacchi bianchi un uomo dal volto intelligente [...] Al posto degli scacchi neri c’è un negro, un vero etiopico, dalle labbra rigonfie [...] Quei due uomini di colore opposto, muti, immobili, che combattono col loro pensiero, il bianco con gli scacchi bianchi, il negro coi neri, sono strani e quasi solenni e quasi fatali.

Il nero ha accettato la sfida del bianco, e ora si affrontano sullo spazio –delimitato ma in progressiva e come infinita espansione– della scacchiera. È notevole il fatto che, attorno a tale spazio beante e disponibile del “fatali” gioco, si crei immediatamente quella attesa di terribilità numinosa, così come era avvenuto in Tarchetti (non solo, lo vedremo, nei *Fatali*): “Intanto le persone che stavano nella sala si erano avvicinate una ad una verso il tavolo di gioco”. La scena verrà descritta ancora come una battaglia, una grande e ter-

ribile strategia di avanzamento compiuta dal bianco ai danni del nero, in analogia col Tarchetti di *Una nobile follia*, data allo stesso anno dell'*Alfieri nero* (il 1867: all'indomani della disillusione della terza guerra d'indipendenza, per cui sia Boito, sia Tarchetti, assieme a diversi altri artisti "irregolari" come Franco Faccio o Vittorio Imbriani, s'erano arruolati presso le truppe garibaldine): "La marcia dell'Americano [...] rassomigliava alle prime evoluzioni d'una grande armata che entra in una grande battaglia". –La scena si configura come un conflitto fra *ordine* e *disordine*, fra *equilibrio* e *squilibrio*, o in breve fra *simmetria* e *asimmetria* (e vedremo altrove come questo conflitto stia a fondamento della stessa poetica boitiana), ove la retorica del *circolo* subisce una declinazione ulteriore –con riduzione a quel campo minimale eppure iperbolico, geometrico ma articolatissimo, e in continua labirintica espansione, che è la scacchiera; fino a che, a poco a poco il pubblico non si dissolve, e rimane solo la scacchiera, sempre più estesa, sempre più svuotata, ove il conflitto fra i due ordini si è spazializzato, si è fatto aperto, e svela qualcosa come un risucchiante campo di battaglia ("Il pieno della mischia era cessato, i morti ingombravano le due sponde nemiche, la scacchiera s'era fatta quasi vuota, all'epica furia degli eserciti numerosi era succeduta l'ira suprema degli ultimi superstiti, la battaglia si mutava in disfida"). Così, la partita si trasforma in una vera e propria rincorsa (scriteriata e in perfetto stile Orazi e Curiazi), all'alfiere nero di Tom (la cui testa si era staccata prima della partita, ed era stata riattaccata con della ceralacca rossa) da parte della torre bianca di Anderssen: fino a che non sarà quello stesso alfiere, che aveva fondato tutta la condotta di gioco sulla propria asimmetria (sulla propria obliquità) e sulla simmetria diretta, vettoriale (la torre...) dei bianchi, a dare scacco al re (bianco). È lì, sia detto per inciso, che il giocatore bianco e americano opta per un altro tipo di vettorializzazione: la pallottola, che colpisce il suo avversario nella fronte, uccidendolo quasi sul colpo. È interessante per noi quanto il campo della scacchiera si espanda realmente, fisi-

camente, fino a sconfinare in un esterno fantasticato e ancor più reale:

Vi fu un momento che in fondo al giardino s'udì cantare il *bananiero* di Gotschalk da un forestiero atardato che ritornava all'albergo: Tom si rammentò quella canzone, una nuvola di lontanissime memorie si affacciò al suo pensiero; vide un banana gigante rischiarato dall'aurora dei tropici e fra quei rami un hamac che dondolava al vento, in questo hamac due bamboli negri addormentati e la madre inginocchiata al suolo che pregava e cantava quella blandissima nenia. Stette così dieci minuti, rapito in queste rimembranze, in questa visione; poi quando tornò il silenzio profondo, riprese la contemplazione dell'alfiere.

La compenetrazione, che si verifica in quest'allegoria geometrizzante e ossessiva (tutta svolta su quella decisiva assialità di simmetrico e asimmetrico, che dicevamo), fra le determinazioni dello spazio interno e quelle dello spazio esterno, è, si vede bene, di grande complessità. La sala d'albergo, che già è un luogo per definizione aperto, concettualmente contiguo alla piazza, si spalanca ancora di più, ad accogliere nel suo seno un "circolo magico" di osservatori radunati –però– attorno a un altro spazio (la scacchiera) che porta in sé gli attributi dell'aperto non meno che del chiuso (trattandosi di uno spazio –se assai ben delimitato– pure decomponibile e passibile di una infinita e insieme "chiusa" combinatoria). E infatti, la metafora della scacchiera come campo di battaglia si fa (lo abbiamo visto) sempre più drammaticamente concreta, così come il canto di un estraneo, un "forestiero", dal fondo del giardino (quello che intona "il *Bananiero* di Gotschalk") trova immediatamente spazio in quel duplice (e critico) ordine di *interno*, che è la scacchiera posta dentro la sala dell'albergo.

Un interno che si spalanca, insomma, su di un profondo sociale, storico, e infine individuale, per farsi davvero risucchiante; secondo una dinamica che –dicevamo– appare spe-

culare a quella messa in campo dal Tarchetti di *Una nobile follia*, dove lo spazio esterno, immancabilmente terribile-numinoso, può mutarsi in voragine, acquisendo una densa connotazione di animalità e anzi di voracità. Lo spazio miracoloso, una volta posto al di fuori dalle mura della città, messo alla prova dell'elemento naturale, potrà insomma farsi voragine, burrone, ovvero *ingoiante* fauce. Le molteplici, straordinarie descrizioni di disastri bellici, di campi di battaglia, vi sono percorse, tutte, da una gigantesca visionarietà bellico-funerario (ai limiti del puro onirismo), ove si enuncia con crudezza estrema questa matrice voracemente saturnina d'un territorio ridotto addirittura all'Elemento Tellurico:

Il nemico sospinto sull'orlo dei burroni dove si inabissava la valle, precipitava da un'altezza sterminata. Le prime file erano sospinte dalle seconde, le seconde dalle terze; ignare tutte del pericolo quando ne erano lontane, non potevano più evitarlo allorché lo scorgevano dappresso, incalzate com'erano dalle masse dei fuggenti che le premevano a tergo: cadevano a compagnie, a squadroni, aggruppati, disgiunti, disperati, levando delle urla strazianti, scorgendo l'abisso spaventevole che si spalancava ai loro piedi per ingoiarli, e non potendo sfuggirlo.⁵⁰

La visionarietà di questi scenari, descritti tutti da un punto di vista interno alla scena (ossia, dall'interno quasi sacralizzato dell'Orrore), e già *ingoiato* dall'"abisso spaventevole" (che esso stesso sta "sospeso nella voragine"), parrebbe opporsi alla lateralità della posizione in cui troviamo Fabrizio Del Dongo a Waterloo, all'inizio della *Chartreuse* stendhaliana –quella esemplare prospettiva ("d'en bas") che si riverbererà in qualche luogo verghiano di *Per le vie*.⁵¹ Insieme, si stabilisce un immediato corto circuito (nella cifra della *béance*) fra voragine e caserma (vita militare): paragonata infatti, quest'ultima, ad un "pendio rapido" e ad un "abisso attraente".⁵² Pure, l'attrattività di questo abisso, non può che ricondurre nuovamente al

grande modello poesco: non solo al *maëlstrom*, ma anche, più propriamente, al *pattern* della *City on the Sea* –la città cupa, pronta a inabissarsi...

Una retorica della stanza

Uno stilema tematico che particolarmente sembra permeare l'esperienza scapigliata, è (non meno di quel procedimento dualistico vissuto come pienezza di realismo) l'ipostasi della "stanzetta" bohemienne, ove la dimensione idilliaca può addirittura potenziarsi rispetto al modello oltremontano (in Praga: "Come cadenze tremule / Di cori in lontananza, / Belli, ridenti, tiepide, / Nella tranquilla stanza / Tornano le memorie / Del luglio e dell'aprile / A colorir lo stile / Del pallido pittor"), con lo sprigionarsi di una idillicità spinta a un parossismo introiettivo e regressivo, sino all'esaltazione del *guscio* in cui rientrare ("Venga il gennaio [...] / Venga, ed io chiuda il guscio"), dell'*uscio* in cui rinchudersi ("Voglio l'uscio inchiodare").⁵³

Questa stanza può esser percorsa tuttavia dai brividi di un "altro" interno; e, in questa chiave, assai significativa appare, in altri versi del Praga (*Fantasma*), la duplice fascinazione, del "Mostro" e del "Nido" da un "uscio" minaccioso ("Stava sull'uscio un mostro \ che appuntava la mano verso la via chiassosa \ e guardava la madre... e pareva dir..." e, più avanti: "Sante pareti del suo nido giocondo"...), pronta a trasformarsi nel più fantasmagorico e inebriante degl'incubi; è così che il topos della stanzetta si muta, goticamente, in quello della dimora.⁵⁴ Così avviene per la stanza del Bouvard tarchettiano (da *Amore nell'arte*), trasformata in grottesco e sublime scenario di nozze mistico-erotico-necrofile (col protagonista che infierisce sul cadavere trafugato della donna amata nulla più sino allora che *de lonh*, a causa della di lui respingente bruttezza: rimasta, fino allora, nulla più che simulacro):⁵⁵ in un finale che offrirà un immediato modello al Dossi della *Vita di Alberto Pisani* e anche al Camillo Boito di *Un corpo*. Di questa *stanzetta*, teatro e culla agli sconforti, uno dei canti più esemplari ci ha dato ancora Praga, in *Da una ca-*

mera ammogliata (datata al gennaio 1875): “Nella mia stanzetta squallida, / nell’asil mio negletto, / oh! quante volte ho detto: / sono tranquilli i di!”⁵⁶ (ma ancora nella prima raccolta, liriche come *Senz’ali*, *La libreria*, *Vettura notturna...*). È la stanzetta “più vicina al cielo che alla terra [dove] nessun altro fuorché un creditore avrebbe osato salire a tanta altezza” (Ghislanzoni, nel racconto *Una partita in quattro*);⁵⁷ è –speculare a Praga– la boitiana “stanza cheta”, scenario di (autoironizzate) “bufere del poeta”.⁵⁸

Ma questa stanzetta può spalancarsi all’irruzione di un numinoso a misura domestica –allargamento dello spazio secondo guise non dissimili dalla fenomenologia riscontrata nei *Fatali* tarchettiani. Pensiamo, ad esempio, alla fortunatissima “leggenda”, trivial-gothic, di *Una partita a scacchi*, messa in versi e in scena nel 1873 da Giuseppe Giacosa (con l’ausilio, per la messa in scena, di Achille Torelli), che (già rientrando in un gusto macabro-medievale, sulla scia del *Re Orso*), si riferisce alla metafora scacchistica pochi anni prima sviluppata dal Boito. La narrazione della leggenda si snoda lungo una “prova” su cui il binomio di Amore-Morte s’incrocia ormai con emergenze patetico-borghesi; la principessa, che sta per decretare con le sue implacabili mosse la fine del paggio, di lei innamorato, decide a un certo punto di perdere la partita pur di convolare a nozze con lo spasimante, con benedizione finale del re padre che aveva architettato la macabra scommessa (in caso di vittoria, il matrimonio, in caso di sconfitta, la testa). Nel “Prologo”, troviamo l’autore impegnato a definire le determinate temporali e spaziali in cui ha luogo la sua creazione: ossia, la scena della sua propria stanza, che progressivamente si trasforma, si allarga (“La stanza pareva enorme, tanto era vuota e bruna”);⁵⁹ tra gli “effetti speciali” che definiscono questo allargamento, è l’immagine, già tarchettiana, del volo d’un insetto, deprivato della determinante ustoria (che gli attribuiva –e lo vedremo assai presto– Iginio Ugo), messo come in sordina, in una “metrica” subliminale e nella sonorità più intermittente di tonfi sordi contro il vetro. Al termine di una lunga fantasticheria

gotica, Giacosa ritornerà allora sulla scena della stanza, la quale, rimasta buia per il sopraggiungere della notte, si raccoglie sempre di più dentro l’intenso spazio del libro, o meglio, della pagina (“Dalla lampada accesa / Piovve un raccolto lume sulle pagine mute / Che aspettavano il frutto di tante ore perdute”): figura di spazializzazione delimitata ma insieme illimitante, non diversamente dalla scacchiera boitiana.

In Camerana, invece, in una lirica del ’72 che si riferisce chiaramente ad un’atmosfera bohémienne (*Quando eravamo studenti di Pavia*), la “stanzuccia” viene equiparata direttamente alla “poesia” (“O fortezza d’allora, o poesia”) non più riproducibile, opposta alla “malaria dell’oggi, afa e cancrena”,⁶⁰ ed è in grado, addirittura, una volta trasformata in “casetta”, di lasciar echeggiare entro sé suggestioni bucoliche (la “grigia casetta” che fa pensare “a Virgilio, a Teocrito, a Mosco”, o alle “idilliche / Fanciulle, i baci, le risa nel bosco...”);⁶¹ eppure, e ancor più notevolmente, essa altrove è percorsa da brividi morbosi e proiezioni fantasmatiche, finanche sulla scorta della *Partita* del Giacosa,⁶² fino a divenire immediatamente *la bara*, per una identificazione estrema col bozzolo (“Una stanza io pensai; muta, profonda, / Tutta avvolta di velluto ner”), in una fantasticheria necrofila (“Vi sognai dentro la tua testa bionda, / E le bianchezze del tuo corpo alter”).⁶³

Una retorica, questa della *stanzetta*, che, se non tarderà a confermarsi come “piccolo-borghese” (eminentemente in Pascoli: l’ipostasi del nido, della siepe...),⁶⁴ e a sublimarsi, anche in senso chimico, nei crepuscolari, pure era stata preventivamente “raffreddata” dal Dossi.⁶⁵ Lo spazio dossiano (quello della *Vita di Alberto Pisani*, ma ancor di più, quello della *Desinenza in A*) è, di fatto, claustrofobico, sovraffollato di stanze in spaccati hogarthiani (la *Sinfonia iniziale* della *Desinenza* s’intitola *Sezione di una casa civile a due piani*), e, particolarmente, di *studii*. Nel famoso prologo della *Vita* (mascherato da *Capitolo quarto*, che sternianamente si anticipa) –imitazione (o parodia) manzoniana per cui lo scartafaccio secentesco, dal greve torno retorico-sintattico, s’è ormai

moltiplicato in secentesca biblioteca,– uno “studio degli studi” sovrasta con la grevità paralizzante d’una decaduta *auctoritas* libresca ogni reale possibilità di conoscenza (“Tien le pareti, tutte a scaffali, con su spaventosi volumi in ramatina come il sospiro dei gatti”): ad esso, si oppone lo studio luminoso di Alberto (“Qui, la scienza non teme la luce; questa, entra a larghissime onde”).⁶⁶ Eppure, lo “studio degli studi” si ripresenterà in veste magico-alchemica, dossianamente “bizzarro” e bizzarramente orroroso, come “stanzettina” (del mago), “con tutta quella bizzarra e sospettosa parvenza” e tutto il suo rimosso ad invadere il campo (“grazioso” e assettico) dello *studio luminoso*.⁶⁷ Così, lo “studio degli studi” riprenderà infine progressivamente il sopravvento, sino a condurre Alberto alla sua parodica, chisciottesca autodistruzione: attraverso l’unico strumento non buttato via dallo studio ripulito, che pure fu del “mago” (la “terzetta a due colpi”), in un improvviso e impreveduto finale che è (lo abbiamo appena visto) calco ellittico e strabiliante del *Bowvard* tarchettiano, ma dove soprattutto risale, invertita, l’estetica goriniana della salma (dalla sua *conservazione*, insomma, alla sua creazione...). D’altra parte, nel Dossi più tardo e (ironicamente?) lombrosiano, la “stanza” si farà figura frenologica della medesima “intelligenza dell’uomo”, paragonata ad un “appartamento composto di molte stanze”, di cui, qualcuna, con “la mobiglia [...] tutta sossopra”.⁶⁸

Alla retorica della “stanzetta”, dell’interno, dell’intimo claustrofobico, si contrappone, per altri versi, una ossessione di matrice gotica, che parrebbe accogliere la fatale suggestione –quasi un abnorme atto mancato per gli “antecristi” della Scapigliatura– del gran scenario notturno e interiore dell’Innominato manzoniano.⁶⁹ È l’ossessione della teoria di stanze, in un autore, come il Tarchetti, per il quale la “stanza”, anche la più “chiara, solitaria, serena”, sarà pur sempre la scena delle “grida”.⁷⁰ Tale ossessione ricorre chiarissima in *Paolina*, ove pure la “stanzetta” è stata già, e preventivamente, sventrata, ed esibisce la sua rovina nello struggente *incipit* del romanzo:

In una sera di giugno del 1864, e nei primi giorni della mia residenza in Milano, io usciva da quel magnifico tempio [il Duomo] col cuore agitato da mille commozioni di artista e di poeta [...] e fui arrestato da una moltitudine di curiosi che assisteva alla demolizione di un antico quartiere di fronte, laterale alla via de’ Borsinari, e denominato il “Coperto de’ Figini”. Il Municipio ne aveva decretato l’abbattimento per l’ampliamento della nuova piazza di quella meravigliosa Cattedrale, e i milanesi non passavano d’inanzi a quelle rovine senza trattenersi a contemplarle con un sentimento di meraviglia, oscillante tra il rammarico e la gioia. [...] Lo spaccato dell’edificio presentava due ordini di camere, la maggior parte anguste e non simmetriche, e per ogni lato le traccie degli oggetti che le avevano occupate.⁷¹

Si noterà, qui, il ripresentarsi della topica del *circolo magico*, dello “spazio miracoloso”, che si riporta ad un evento a metà fra il pubblico e il privato, qual è quello che presenta un vero, concreto, rovinoso “abbattimento della frontiera”. La “moltitudine”, nozione in cui si è come parcellizzata la corallità spossessante e involontaria della “folla” (che era dei *Fatali*), si raccoglie attorno ad uno sventramento, allo spalancamento stesso d’uno spazio interno alienato, e consegnato all’invasione della luce. Il sentimento che questo evento impone, è quello (tipico d’ogni irruzione del numinoso) d’una sospensione di giudizio: alla lettera, “un sentimento di meraviglia, oscillante tra il rammarico e la gioia”.

La narrazione d’appendice ottocentesca era particolarmente ricca di questi sventramenti pietosi, la cui contemplazione apriva il campo di una ricostruzione tutta in flashback della storia sventrata, quale abbiamo constatato nell’apertura di *Paolina*; la medesima lirica francese registrava i cambiamenti dello scenario urbano, con un’attitudine fra il lirico-nostalgico (ad esempio, in *Démolitions* di Bouilhet) e il rapinoso-allegorico (come nel celeberrimo *Cygne* baudelairiano) –modelli, tutti, ripresi dagli scapigliati (lo abbiamo visto, da Boito a

Fontana). Ciò che interessa, nondimeno, di questo topos – dello sviluppo che ne dà il Tarchetti – è la dinamica (annichilente) di un’apertura di spazio: lo sprofondamento di un edificio, insomma, il suo risucchio (il suo *maëlstrom*), comporta un potenziamento di qualità numinosa, non diverso dall’allargarsi dello spazio intorno al colpito-dalla-fatalità (che abbiamo rinvenuto nei *Fatali*). In un romanzo, assai più tardo, di Ghislanzoni, la definizione di questo sparimento (la casa-sparita, demolita) occupa l’intero primo capitolo, intitolato – per l’appunto – *Il luogo dell’azione*: “Era una casa vasta, di aspetto lugubre, nera, screpolata, chiusa eternamente nelle sue imposte di color terreo, silenziosa come un sepolcro. / Noi ci guarderemmo dal designare precisamente in qual luogo fosse posta”.⁷² Una opzione indeterminativa presiede a questa topica; la *casa vasta*, la *casa-sepolcro*, è qualcosa che è sito nel luogo di una indicibilità, di una *indesignabilità*; la gravezza della sua materia subisce, d’altronde, un processo repentino, quasi alchemico, di sublimazione (di “depurazione”):

Oggimai la piena luce del giorno ha preso il posto di quelle tenebre, la palude si è convertita in torrente, l’aria infetta, ammorbata da vecchie esalazioni, si è depurata al libero spaziare dei venti. [...] Il selciato rumorggiante si è imposto alla polvere dei corrosi tappeti.

Io narrerò la storia degli ultimi abitatori di quella casa solitaria, che oggi si è trasmutata in popoloso cammino. Racconterò l’ultimo episodio di quel piccolo mondo di tenebre, che oggi scomparve in un cataclisma di luce.

Dove, più ancora che il ricorrere del motivo delle “tenebre” (“popolate di spettri”), arricchito da quello della “palude”, sinora inedito (anche se certo riferito alla sfera dell’“avviluppamento”, che incontreremo in Tarchetti); assai considerevole per il nostro percorso appare allora questa irruzione d’una “piena luce del giorno” pronta a farsi addirittura “cataclisma di luce” (un tema che ritroveremo fra brevissimo, infatti).

Ma adesso, tornando su *Paolina*, sarà da notare subito quanto la violenza carnale, verso cui questa narrazione si direziona (il sacrificio incestuoso della ragazza, operato da un marchese di B., satanico-sacerdotale, poi con tragica agnizione rivelatosi suo padre), possa identificarsi proprio con siffatto *sventramento*. Paolina (declinazione ulteriore del “modello” Clarissa),⁷³ una volta condotta, con un inganno, nel palazzo del marchese, “s’avvide di trovarsi in una sala molto ampia, le cui uscite erano tutte chiuse”: mentre da un “uscio vicino” si poteva “scorgere una lunga fila di camere riscaldate da un fuoco divampante”, e “tutte disabitate”; ed è lì, nel cuore di questo spazio labirintico e vuoto, che avverrà il suo sacrificio carnale (lo stupro incestuoso). Commenterà, infine, il sadiano marchese: “Finalmente questa commedia è compiuta [...] quand’anche la vostra voce, che è così gentile, avesse cento volte il vigore della mia, non sarebbe sentita più che nol potrebbe il ronzo di un moscerino; queste venti camere che ci circondano sono tutte disabitate”⁷⁴ (dove compare nuovamente quella costante tarchettiana dell’*insetto sacrificale*, derivata forse – ma per rovesciamento – dalla mosca sterniana del *Tristram*, e che vedremo, di qui a breve, espressa nel rogo della falena).

È qui, dunque, che fa la sua comparsa il motivo atopico della teoria di stanze, che circonda e disorienta, che moltiplica e insieme amplifica la scena (e il suono) dell’interno: un *interno* che, in tutto il vuoto che lo circonfonde, rimane ridottissimo e quasi puntiforme. Ed è un motivo altresì presente nei *Fatali*, col loro scenario così apertamente distopico, anche per la collocazione davvero “fantastica” (e fantasmatica) ad esso attribuita, a Nuova York, con l’alloggio del secondo dei due fatali “all’albergo del Fifth Avenue, quel colosso di marmo che ha mille e duecento stanze”, occupandovi però solo “un letto della sala di riposo concessa ai viaggiatori che dispongono di mezzi assai limitati”⁷⁵ (monumentalizzante deriva poetica – architettonico sviluppo del tema dell’uomo della folla...). Questo motivo lo troveremo ripreso, un decennio più tardi (sul finire degli anni ’70), più dif-

fusamente, nelle necrofilie dell'interno dell'Ambrogio Bazzero di *Malinconie di un antiquario*, con un surplus di astrazione estetizzante, di morbosa voluttà (“fastosamente rococò”) dell'*abbandono* e del mortuario: delle *fughe di sepolcri* e delle “tristi simmetrie dell'immobilità e del sonno”; per cui, ecco, “scorcano i vani delle porte, come un lungo corridoio fra i scenari di un palcoscenico deserto...”.⁷⁶ Inversamente, in *Una nobile follia*, era la stanza militare, la camerata, che si allargava fino a conformarsi in una “piccola società” opprimente, distopica, retta da rigidissime leggi (dove “non è possibile restringersi in sé stessi, circoscrivere la propria esistenza”).⁷⁷ In *Paolina*, però, lo sventramento s'è ricondotto allo scenario di un chiuso senza fine: vuoto spazio che circonda, delimita, e insieme moltiplica lo spazio chiuso, costituendo per esso un senso disorientante e labirintico della frontiera. Ma d'altro canto, la correlazione fra spazio e corpo, che presiede a ogni atto di percezione della dimensionalità (Toporov parla del corpo come di “significato che preforma lo spazio”),⁷⁸ subisce qui un repentino processo di oggettivazione (riduzione alla lettera) e di amplificazione: il corpo, violato, di Paolina, si squarcia sino a identificarsi con la spossante cavità caotica dello spazio sventrato (il coperto de' Figini) o dello spazio svuotato (la teoria di stanze vuote, quella che circonda la scena della violazione); questo corpo, svenuto dopo la notte di abuso, *sventrato* a sua volta e ridotto a peso inerte, viene scaricato infine dai domestici, “all'angolo di via dei Fiori Chiari”, solo “dopo aver fatto molti giri per diverse vie”:⁷⁹ così lo sventramento (lo stupro) si accompagna a un processo di disorientamento, il quale riproduce lo sconcerto delle *case nuove*, oggettivandolo come sintomo, come fenomeno corporeo; o infine, come deprivazione dell'identità (spirituale, sociale, carnale) del soggetto e del suo corpo.

Così, in *Un corpo*, di Camillo Boito (datato all'aprile del 1870), l'agnizione della morte dell'amata, e del suo ridursi all'inerte (da corpo di desiderio a “corpse”: cadavere per tavolo d'anatomia, sezionabile ai fini di un “progresso della

conoscenza” fra scienza positivista e magia nera, dove sembrano riecheggiare le alchimie del Gorini del Dossi), avviene, da parte dell'amante, solo al termine di una interminabile flânerie ansiosa fra le sale dei reparti dell'ospedale in cui egli (voce narrante) ricerca la donna che ama, e finalmente, all'interno dell'obitorio (per ulteriore omaggio alla topica ottocentesca della *morgue*). Nessuna sorpresa allora se questo percorso di stanza in stanza –dominato da un'ossessività che sopravanza quel modulo tarchettiano dello scorcio su una teoria di stanze, e si avvicina a una logica di scatole cinesi,– vada a concludersi in uno spazio che parrebbe capovolgere qualsiasi retorica della *stanzetta*: ed è la *stanza* del Laboratorio del dissezionatore, che nondimeno è spazio di *altra* creazione artistica, rispetto a quella del protagonista narrante (pittore, e adoratore del modello astratto di bellezza rappresentato dalla sua donna, che egli cerca di riprodurre in un suo quadro).⁸⁰ Nel racconto di Camillo, l'esperienza di questo interno sostituisce la promessa d'idillio che il narrante stava già assaporando (avendo egli affittato un villino dove passare una vacanza con la donna): “sventrando” di nuovo, e ancor più letteralmente, la retorica del rifugio –e del “corpo”, anche, come rifugio, come residuale luogo di resistenza dell'identità. Entro l'asetticità all'apparenza “positiva” di questo ambiente, avvicinato all'atelier dell'artista (non trascurabile la presenza, alle pareti, di innumerevoli “quadri senza cornice”...), risiede la voluttà d'uno sventramento carnale, ancor più vertiginoso che non quello di *Paolina*, traducendosi addirittura nel dissezionamento più morboso (e *mostruoso*) che scienziato. Il narrante (che, lo si è detto, è amante della donna ma anche suo ritrattista: e appunto questo ritratto scatenerà il desiderio sezionante del frenologo), questo narrante si rivela infine il complice implicito di questa oggettualizzazione brutale dell'amata, del suo *corpo*, che era riuscito a sublimare artisticamente fino allora.

Risulterà chiaro, peraltro, il riferirsi di questo complicato intreccio all'estetica del cadavere (semmai “pietrificato”), già introdotta dal Gorini nella mitografia scapigliata, così

come viene sviluppato esemplarmente nell'*Impietratrice* dell'Imbriani sulla scorta del Mérimée della *Vénus d'Ille*, del Dumas Fils dell'*Affaire Clemenceau*:⁸¹ il narrante è anche qui (come in Dumas Fils, citato da Imbriani in *Dio ne scampi dagli Orsenigo*) un artista, il "corpo" è, di fatto, il suo modello, il ritratto che egli fa di lei, già acquistato segretamente dal Gulz, viene dall'artista riacquistato poi e finalmente tagliato in striscioline, in un singolare connubio di corpo e di ritratto quale sarà di lì a poco sviluppato nell'apologo di Wilde. Eppure, il nodo che qui si presenta appare non poco conturbante, per l'intrecciarsi fatale di arte, frenologia, e sublime-ingombrante (e sublimabile) corporeità, per cui non potrà che allargarsi uno spazio del *corpo*, assoluto quanto in via di autodissiparsi. Dovremo tornare, altrove, su questo stratificatissimo intrico, in relazione agli sviluppi che la topica del "doppio" (delle reduplicazioni, moltiplicazioni, scissioni identitarie) dovrà avere presso la retorica "dualista" scapigliata.

Lo Spazio della Luce

Fra le stasi o i labirinti del chiuso, nel seno della medesima retorica della stanza, avevamo provato l'irruzione súbita e sorprendente d'una "piena luce del giorno", atta a rendersi accecante "cataclisma di luce" (Ghislanzoni), e a perforare della furia purificatrice e "positiva" ogni residuo scenario d'interno o d'interiore. Nella lirica dal *Libro dei versi* di Arrigo, denominata con tre semplici asterischi, si passa da un iniziale stato di morbosa introversione ("Perché ho l'anima cupa e sbigottita") alla sua vanificazione ironica (giacché "sul muro della stanza cheta / Irride le bufere del poeta / Un bel raggio di sol");⁸² e ciò, per una singolare amplificazione dello spazio chiuso, che si fa il campo addirittura di eventi psico-meteorologici (in un accostamento arduo di bufere metaforiche e di empirici raggi solari). –In Tarchetti, però, la polarità di luce-ombra (che in un architetto "di genere" come i *Mystères* di Sue equivaleva sempre a quella di purezza-corrruzione), –mentre si radicalizza in una (ben di-

versa) polarità di "fede"–"incertezza" e dunque "tenebra" (inglobando nella *tenebra* lo spazio stesso della *memoria*: v. le "strane tenebrìe delle memorie"...),⁸³ e naturalmente di *Clarità-Foschia* (dittologia non sempre districabile, e che suscitano gli stessi allegorici nomi delle due protagoniste, nella *Fosca*),– viene ricondotta alla rete tutta baudelairiana delle *correspondances*; varrà la pena di riprodurre un passo da *Una nobile follia*, proprio per l'approfondimento cosmogonico che esso presenta (in tutta coerenza col tenore di quest'opera ampiamente spazializzata).

Vi sono tra pensiero e pensiero delle fila, dei legami, delle corrispondenze segrete; si passa dall'uno all'altro, si parte da un punto pieno di fede e di luce, e si arriva ad un altro pieno d'incertezze e di tenebre; crediamo di potervici arrestare, ma non è possibile –la vitalità del pensiero non si arresta, non retrocede– egli ci trascina, ci attira nel suo ingranaggio, ci avvolge; si cammina, si cammina, e non si arriva mai ad un posto; quella catena è infinita, quelle fila si distendono nell'eternità; ogni uomo ne percorre un tratto nella sua vita di un giorno, l'umanità le percorre da cinquemila anni: entrambi senza arrestarsi, entrambi senza chiedere ove arriveranno, eccitati da un istinto indomabile, di cui non sanno darsi ragione.⁸⁴

Sarà qui da notare quel senso illimitato della peregrinazione del pensiero "corrispondente", riposto in quel *camminare e camminare senz'arrivare mai ad un posto*, che produce ancora una spazializzazione aperta, risucchiante.

Fra le spire delle "corrispondenze" tarchettiane, la luce non potrà apparire se non come eccesso, rischio imminente, che brucia. In un passo di *Paolina* (ripetuto, quasi immutato, nella *Fosca*), una falena, attratta dalla luce d'una candela, finisce per *accendersi* e deflagrare nella fiammella, riducendosi infine a "un atomo nero e quasi impercettibile"; nell'entomologia sacrificale che ha in Tarchetti tutti i tratti di una costante, l'insetto alato perseguitava la libertà, la luce, anzi "il

suo istante di luce e di apoteosi”, non già nell’aperto, ma nel centro periglioso del chiuso; dove, la frontiera parrebbe capovolta, così come la retorica che delimita i due spazi: è il chiuso, l’interno, il luogo da cui difendersi con maggior forza, quello che non tarderà a ustionare.⁸⁵

L’epifania dell’esterno, della sua luce accecante (di nuovo un topos tarchettiano), e che brucia, potrà avverarsi – appena spostato l’asse di questo avvento dell’Ustorio– in quanto mito della solarità, come ossessione della luce (con tutto quello che *solarità* avrebbe poi significato, dagli *Ossi di seppia* in avanti). È il caso di Giovanni Camerana, presso cui (in una lirica del 1883, *Valperga*) l’insorgere della solarità, in tutta la sua strapotenza, non può che suscitare un impulso altrettanto potente di regressione nella “tenebra”: non già intesa, questa, come analogo scapigliato della demonicità mefistofelica (in una prospettiva “dualistica” di alternanza luce/ombra), bensì innestata in uno spettro semantico prossimo al mito prenatale del “bozzolo”, del chiuso.⁸⁶ È il caso ancora di Ambrogio Bazzero, autore peraltro delle *Malinconie di un antiquario*, uno scrittore singolarmente vicino a certi moduli del Dossi (nel suo *Natale di famiglia*, verrà ripreso il tema dello *studio degli studii*, decrepito e tutto pregno di gotico-bibliofilo). Il suo “Mezzogiorno” propone una scena tutt’altro che di genere, un paesaggio sospeso fra il marittimo e l’infero, ove la solarità interviene pericolosa ad ustionare l’idillio mancato, e il suo soggetto.⁸⁷ Quest’irruzione devastante della luce nel *meriggio* (anche qui, una nozione-chiave da D’Annunzio, e Pascoli, a Rebora e fino almeno al più ligure, mediterraneo Montale) comporta un vasto –a propria volta ossessivo– sprigionamento di elementi naturali e fantasmatici, estenuato in tutta una nomenclatura pànica e paganizzante a definire i venti esotici della solarità.⁸⁸ Il Mito meridiano, nel vocabolario del Bazzero, s’è moltiplicato fino (nei suoi stessi termini) alla *dissipazione*, alla definitiva disseminazione dell’*anima ammalata* e desiderante: in una lussuosa, lussuriosa cifra esotico-fiabesca, del tutto irrealizzante (lo *sposarsi d’inutili so-*

gni), che già contiene il senso dei più estenuati fra gli esiti delle esperienze estetizzanti di fine secolo (fra Huysmans e D’Annunzio).

Affermatasi ormai socialmente quei luminismi, di cui l’Esposizione 1881 era stata per Milano l’affermazione più eclatante, avevamo incontrato il Ghislanzoni impegnato a celebrare l’avvento *positivo* della luce a spazzare via *tenebre* e *palude* per una palingenesi di utopia alla barone Haussmann. E sarà allora con gran “sfarzo di luce elettrica, di ori, di vesti smaglianti” (e con “grandi quadri, ai quali prendono parte migliaia di persone”), che il Ballo Excelsior del Manzotti coronerà, nell’esposizione milanese, il trionfo positivista del “Genio della luce” sul “Genio delle tenebre”, o invece, del luminoso sul numinoso (un trionfo che infine, sulla Penisola, anche in letteratura sarà stato consumato): in una “abbagliante” rimozione dell’interno e del chiuso, sino all’apoteosi definitiva che è (lo vedremo meglio) la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele.⁸⁹ Enfaticatissima, l’irruzione della luce (elettrica, ma non solo) che ebbe luogo nell’esposizione milanese; la Galleria s’illumina non meno del *pallone frenato*, mentre il Duomo viene illuminato a *fucchi di bengala*, sino a una fantasmagoria neogotica, descritta dall’anonimo cronista “ufficiale” della manifestazione a mezzo d’incongrue tonalità tarchettiane: “pareva che, a momenti, la facciata medesima si squarciasse, ruinasse tutta e ci lasciasse vedere la voragine interna spaventevole”.⁹⁰ Ancora un “abisso attraente” (della Fede religiosa e positivista), di fronte al già “squarciato” Coperto dei Figini, ormai fattosi Galleria, e alle sue stanze (stanzette) cancellate per sempre.

3. Claustrofobie dell’Esterno

Se dunque l’interno –perlopiù claustrofobico– non è più un rifugio, un nido, ed anzi appare sventrato o sventrante, l’esterno (come risulta, ad esempio, nell’eclatante caso di *Una nobile follia*) non è idillio, e spesso è dannazione –al di

là delle scene di genere che pure compaiono a sprazzi, specie nell'opera tarchettiana— e che, in *Fosca*, si raccolgono intorno alla luminosa sfera di Chiara, sino ad un puro idillio fantasmagorico-cinetico, nell'ambito di quella emozione del “viaggio in ferrovia” (“Come sono belle le campagne che corrono di là a Milano! Le ho attraversate come in un sogno”).⁹¹ Ma l'esterno può presentare, riferito all'esperienza urbana, un'ulteriore, più costringente chiusura; e l'atopia dell'esterno (il dislocamento che provoca la sua percezione entro i labirinti di spaesamento del nuovo soggetto) mutarsi in ossessione claustrofobica; in distopia. Questa inedita claustrofobia dell'esterno può darsi, oppressiva, nel quadro di una sindrome di *avviluppamento*; o risolversi in ossessione (anche politicamente, o scientificamente, motivata) dei *basifondi*; o invece, potrà volgersi in una fiducia positiva, una febbrile voluttà del moderno, nella fabbrica della *Galleria* milanese —nuovo scenario in cui la strada si è ridotta a una scintillante scenografia d'interni. Solo una autentica dispersione *per le vie*, in cui la visione possa finalmente darsi decentrata, attenta solo all'accessorio e al casuale, potrà dar luogo —ai margini e oltre la parabola scapigliata— a una più critica riflessione del nuovo paesaggio urbano.

Avviluppamento

In Tarchetti, l'ossessione della spazialità delle stanze, dell'interno labirintico, appare speculare ad una sindrome diciamo di *avviluppamento* (fino all'asfissia); ovvero, corrosione della mitologia del nido, del rifugio, del luogo degli affetti, quella appunto che riemergerà ripotenziata nel mondo di Pascoli, appena un paio di decenni più tardi: ma, qui, ambientata in un paesaggio protoindustriale che già si avverte corrosivo. Si veda, in tal senso, ancora nei *Fatali*, là dove si parla della casa ove abita la vittima predestinata dell'emanazione fatale, ossia (topicamente) Silvia:

una vecchia casupola a due piani che il tetto sembra comprimere e schiacciare l'uno sull'altro come una

cappa pesante di piombo, tanto erano abbi ed angusti. Correvanle tutt'intorno alcuni assiti neri e tarlati su cui si arrampicavano delle zucche nane e dei convolvoli malati di clorosi.

Un setificio vicino l'avvolgeva notte e giorno in un'atmosfera di fumo, l'umido del naviglio aveva prodotto qua e là alcune rifioriture nell'intonaco esterno delle pareti, e le aveva rivestite di muffa e di piccole pianticelle di acetosa; nubi di moscherini entravano per la bocca e pel naso al primo affacciarsi alla finestra; e il cicaleccio, e lo sbattere, e il canticchiare delle lavandaie che risciacquavano, e sciorinavano su quegli assiti e su quelle zucche produceva da mattina a sera un baccano continuo e assordante.⁹²

Questo tema dell'avviluppamento, che nella letteratura d'appendice caratterizza la città stessa —avvolta di nebbie, umida di piogge, notturna, fredda, semilluminata, minacciosamente silente, deserta o fantasmatica (quale essa appare, eminentemente, nel pattern parigino di Ponson du Terrail),⁹³ giunge così a insidiare lo stesso mito dell'interno come rifugio (attribuendogli, coi “nubi di moscherini”, l'immane, oppressivo riscontro entomologico); la sua sensazione è a tal punto intensa, da poter ripercuotersi, diverse pagine più avanti, in un senso traslato ma se possibile ancor più concreto e asfissiante: “Non mai nella mia vita mi era trovato avvolto in una trama più triste e complicata”.⁹⁴

L'interno non è più, insomma, il luogo della domesticità; e non è più neppure dimora *gothic*, spettrale minacciosa. Lo spazio prescelto dall'autore scapigliato non è ancora maturo al punto da evolvere nel limine baudelairiano, quel campo ironico e autoironico in cui *mettersi a nudo*; il portato più irrisolto, forse irresolubile, di questa ribellione “contro l'autorità dell'universo”,⁹⁵ in gran parte inscritta in un romanticismo attardato e postremo, non potrà essere se non la retorica dello sradicamento: lo “sventramento”, o —lotmanianamente— l'irruzione dello spazio esterno che sfonda la frontiera dello spazio interno; una frontiera, d'altra parte, in

profonda ed epocale crisi già da un pezzo, sino a dover ricondursi, obbligatoriamente, al paradigma di tutti i crolli dello spazio interno: quello, abnorme, della casa Usher. È per questo che agli autori dell'area scapigliata non poté che rimanere sostanzialmente estranea l'esperienza della flânerie, cardine della nuova sensibilità dell'esterno e dell'urbano come messa in scena dell'ironia dello spazio (l'epifanica "compenetrazione di strada e abitazione", che Benjamin poneva al centro dell'esperienza della modernità).

Questo soffocante senso di claustrofobia, che la medesima esperienza dell'esterno riserva, può giungere allora a una tormentosa erosione dell'idillio. Una significativa spia di questa crisi, potrà apparirci un passaggio dalla *Fosca*, che presenterà diverse, né forse casuali, analogie con alcune riflessioni verghiane del 1881 sui *Dintorni di Milano*.⁹⁶

Dacché ho lasciato Milano, sono vissuto in un isolamento il più rigoroso, ho paura di ammalarmi di solipsia; ma come uscir fuori di questo paese? La campagna è una landa, una brughiera; non vi è un'ombra, non vi ho ancora veduto un giardino, un fiore; io che vò pazzo dei fiori come le femmine.⁹⁷

Entro i limiti di un sempre più alieno orizzonte naturale, percorso con respiro anti-idilliaco delicatissimo, per forza d'una distonia che risale dal Profondo, d'una radicale incrinatura che si fissa lungo i canali stessi dell'osservazione di eventi e effetti naturali, si dispiega, nella lirica del Camerana, l'ossessione paralizzante dello "stagno": siamo qui nello "stagno livido", "ingombrato" dalla "tenebra", dalla "boscaglia" e dalla "nebbia"; lo stagno che si farà "di ghiaccio",⁹⁸ lo stagno dall'"attonito squallor", dalla "strana calma", della lirica dedicata a Corot, che si allarga a infradiciare i sentieri; lo stagno che, elevato a lago, potrà addensare sulla stessa misura poetica dolci-opprimenti acque ferme, in una rapinosa considerazione metatesto: "Cerco la strofa che sia fosca e queta / Come il lago incassato entro la neve": ed è questa una riflessione (siamo ormai al 1886) che

spazializzerà sempre di più una simile *ricerca* verso l'Aperto, sino a definirla quale quella d'un poetare come "indefinita linea orizzontale". –In Camerana, d'altronde, gli stessi scenari montuosi saranno i luoghi dove va a svilupparsi un profondo sentimento claustrofobico, sub specie di idillio: sono "l'alte montagne" tutte "duri profili di caligine", piene di "tuguri", di "gotiche celle", di "bui casolar", di "lande brulle" e "romiti valloni"; siamo insomma, nel dominio della "montagna nera".

Gli esterni tarchettiani si riferiscono invece direttamente a una spazialità del chiuso; né sarà un caso che i rarissimi spunti idilliaci, di entusiasmo per gli spazi aperti, avvengano (lo abbiamo visto) dall'interno d'una carrozza ferroviaria. A questa spazialità fa riscontro la topica del giardino in rovina, *incantevole-orribile*, spazio privilegiato della *Fosca*, a lungo evocato e atteso prima della sua agnizione, luogo su cui converge tutta una pulsionalità e sintomatologia gotiche che corrono fino a Böcklin, non meno di quanto su esso luogo non si addensi la medesima trama di passione e di ribrezzo che pertiene a questo parossistico precipitato narrativo:

Non aveva veduto mai prima di quel giorno un luogo così incantevole, così pieno di maestosa orribilità. Non v'erano né aiuole, né fiori [...] Dappertutto statue mutilate, annerite dalle piogge, coperte di musco e di acetose; cippi e basi di colonne sepolte in mezzo alle elle-re; avanzi di aquedotti, tra le cui screpolature crescevano ranuncoli e capelveneri. Da un lato v'erano pure le rovine d'un tempio pagano, sulla cui sommità aveva posto radice un ulivo; grosse lucertole uscivano e entravano dalle fessure delle pareti smattonate...⁹⁹

Questo spazio sublime e degradato s'inscrive, lo si è detto, nella più ampia topologia del giardino romantico, per cui un'estetica del Profondo può rivelarsi entro uno spazio che è tutto circoscritto,¹⁰⁰ e che troverà una soluzione definitiva fra i disfacimenti antiquari del Bazzero;¹⁰¹ di quanto questo spazio sia centrale per l'opera tarchettiana, fa fede la ricor-

renza che nella sua opera (specialmente nella sua lirica) occorre alla figura invasiva dell'“ellera”, d'origine senz'altro baudelairiana (*Le Cygne*), ma approfondita da Tarchetti nel suo teatro di sintomi, da fare il paio con quella entomologica. In *Fosca*, questa immagine floreale, di “pianta sempre viva”, tenacemente abbarbicata a ciò che la tiene in vita, ha un primo sviluppo nella sfera del *chiaro* (la persiana è quella della stanza milanese di Giorgio, ove egli consuma le sue ore d'amore con Clara): la quale, attraverso un segnale come questo, appare già insidiata (nonostante il “presagio lusinghiero” che il protagonista ha creduto di trarne):¹⁰² sino a poter tornare, trionfante e disvelata, nella sfera oscura, nel *giardino* sublime-orrido, disfatto-disfacente, visitato con Fosca (“cippi e basi di colonne sepolte in mezzo alle elle-re”);¹⁰³ e rivelare la propria natura vampiresca di elemento “sempre vivo” ma parassitario, distruttivo, inestirpabile: autentico *senhal*, insomma, della medesima Fosca.

Al disfacimento antiquario del Tarchetti (e più tardi del Bazzero) fa da pendant il disgusto dossiano dell'esterno cittadino (o dei suoi interni borghesi); che è l'aristocratico rigetto di quel *reale* stesso a cui gli scapigliati della prima generazione si volgevano con tanto fervore programmatico (e, non meno, generico), un rigetto che il Dossi “cattivo” somatizzerà in strepitose, involutissime (“avviluppate”) grottesche, nel teatro misogino e anti-sociale, “aristocraticissimo”, della *Desinenza in A* (che negherà i buoni propositi, cioè quelli del Dossi “buono”, costruttivo ma libresco, fra *Ritratti umani* e *Colonia felice*).¹⁰⁴ Così, al termine della sua parabola creativa, negli *Amori*, da una posizione ormai estranea e posteriore a tutto, potrà darsi libero, melanconico sfogo a questa repulsione (persino con un riferimento olfattivo assai crudo: in un discrimine di casta e razza che collega questo brano all'*Alfieri nero* boitiano).¹⁰⁵ Contro il disgiunto presente si accampa, allora, la regressione storico-idillica verso uno spazio archeologico edificante e deserto, i-perletterario e già morto (che, più che restaurare i *Sepolcri* foscoliani, sembra preludere –siamo ormai nel 1887– al

D'Annunzio della *Città morta*)¹⁰⁶ –quello in cui la letteratura potrà trovare il suo riscatto dalle “rughe” cittadine, dal *fango* della città affollata:

Impaziente di sottrarmi al lezzo de' miei cosidetti fratelli, allungo il passo. Mi caccio in vie ed in viottoli fuori di mano. Della bipede folla più non incontro che rari campioni –ultimi chicchi di una grandine devastatrice, ultime fucilate di una sanguinosa battaglia, ultime piante di una semovente appiccatoja foresta. Per strade affondate tra cieche mura di monastero, per porticati che sono voràgini di oscurità, il mio passo risuona alto nella solitudine. [...] Dinanzi a mè, nella lata campagna, cinta ancor dalle mura, giacciono le ossa di un'altra città, la premorta; un naufragio di templi e di case da cui surnuòtano tronchi di colonne e punte d'obelisco. Era già il luogo pianura: le ruine lo mutarono in colle, e nella pioggia argentea della luna che copre tutto, sèmbrano i monticoli assumere fantasticamente le forme degli edifici scomparsi [...] poesia, onde vergogno tramezzo la gente, mi esulta, solitario orgoglio, nel cuore.

Il deserto si ricolloca, dunque, in questa sintomatica visione dossiana; lungi dal risiedere nella campagna dei *dintorni*, lo si attribuisce al corpo fetido della “città affollata”. Per contro, lo spazio della “lata campagna”, definito come quello dove può aver luogo l'idillio, repentinamente si assomiglia a qualcosa come una biblioteca privata: identificazione fra *chiuso* ed *aperto* che è improvvisa ma, almeno in Dossi, prevedibile, e anzi preventivata e obbligatoria per quel che riguarda i suoi *Amori* di carta (e aperti infatti con l'infatuazione del Dossi infante per la dama di cuori di un mazzo di carte da gioco) –fino appunto all'allucinato tripudio di mistica erotica bibliofiliaca, che non può che riportare alla dimensione chiusa, perfetta, e soffocante, dello *studio* dell'*Alberto Pisani*: “Tutte le femminine giovanili parvenze degli obliati miei libri mi vèngono incontro, mi sèguono, mi circòndano”.¹⁰⁷

I Bassifondi

È da una costola della scapigliatura che nel corso degli anni 70 nasce peraltro il mito “realista” della *Milano in ombra*, dei suoi abissi *sconosciuti*. Artefici di questa scoperta del sottosuolo della città furono i cosiddetti “palombari sociali”, spinti da forti propositi di denuncia, giornalisti come Luigi Giarelli o Lodovico Corio, ma soprattutto scrittori come Paolo Valera, che si rifacevano direttamente alla esperienza scapigliata, ad esempio a quella del Tarchetti.¹⁰⁸ Echi di questa attitudine sono rintracciabili nella poesia di quegli anni: si pensi alla *Farina del diavolo* del veneziano Vittorio Salmini, enfatica impressione londinese – fra l’apocalittico e il sublime, e tutt’altro che distante dalla retorica del romanzo d’appendice, – assoluta e greve ipostasi della “bigia metropoli” mitografata come “boréal Cartago” o “Babilonia / Di case, di bacini, / D’opifici”, ossia del modello della “città delle città” a cui la “città più città d’Italia” (Milano, per Verga) si andava conformando (e varie analogie presenta, in questo senso, quella posteriore descrizione verghiana dei *Dintorni di Milano*, con certi scorci su strade londinesi nel Salmini, desertiche e stranamente semi-rurali).¹⁰⁹ L’agnizione più potente e “gridata” di quest’ombra, che è di fatto *figura* della plebe (opposta a “popolo”, identificata con “feccia”) e delle sue condizioni di vita, cioè la “marmaglia” che “pullula e brulica in ogni grande città” quasi invisibile (dato che “gli onesti cittadini non la curano, perché non la vedono quasi mai, e appena ne ricordano talvolta con disprezzo il nome”), e “sfogna per lo più di notte”¹¹⁰ – ed è un’agnizione che giungerà persino ad una “fisiologia dell’ozioso”, ossia del vagabondo –,¹¹¹ fu quella dovuta all’opera di Paolo Valera, la cui *Milano sconosciuta*, del 1879, ebbe diverse riedizioni e aggiornamenti, fino addirittura al 1924. In *Alla conquista del pane* (romanzo datato 1870, ma pubblicato nell’82), troviamo una splendida irruzione dell’Elemento nello spazio urbano:

Il cielo irruppe in una cannonata e una luce bianchiccia stralunò in mezzo al diluvio. Saltando i guazzi, ca-

devo nei rigagnoli gialli di poltiglia e m’inzaccheravo fino alla faccia. Sentivo i piedi nell’acqua che cercava l’uscita dal tomaio e i calzoni e la camicia molli sulla pelle, ma non rifugiavo in alcun luogo. Curvato sotto l’irruenza dei doccioni che mi inseguivano colla perfidia e l’insistenza di un poliziotto, l’anima mia tripudiava e si levava fiera sfidando Giove Pluvio. Zuffolando, mi alzavo sulle stanghe nell’aria e godevo mezzo mondo a rifare l’altalena, puntando i piedi a terra. Era così bello vedermi solo, sotto a quel rovescio che incolleriva sempre più sull’acciottolato, mentre gli altri se ne stavano ricoverati sotto le arcate o sotto le porte, ad aspettare che il buon Dio si placasse.¹¹²

Una immagine come questa pluviale (nel rapportarsi di un soggetto all’Elemento) era già comparsa (nel ’74) nel Faldella de *Il male dell’arte*, in termini assai prossimi a questi;¹¹³ presso entrambi questi autori (sia pure da prospettive diversissime – *dandy* quella faldelliana, *engagée* quella invece del Valera), l’immagine veicola una critica alla cultura del chiuso, libresca. E se, nei labirinti del Faldella, ci troviamo nel campo minato di una metacritica, di una critica interna al sistema (quello della mitologia dell’“artista”), in Valera l’esterno può irrompere in tutta la sua asprezza ma anche nella sua potenza liberatoria, irrompere come aperto: elemento ancora incognito e innovante, pronto a rivelare le sue energie ancora intatte nello spazio della città, onde *aprirlo* (e stimolare l’agone di un nuovo soggetto urbano).¹¹⁴

Così, la mitologia scapigliata della “stanzetta” si trasforma presso questo autore (specie nella più tarda *Folla*) nella bassa polifonia del caseggiato, del condominio; la strada stessa si muta in cortile, colmo di “detriti disseminati per gli angoli, dove le donne accumulavano la spazzatura domestica e i cocci della terraglia frantumata” e con “la tromba dalla vasca slabbrata che perdeva con l’acqua le lavature, le quali finivano per fermentare nel terreno del ciottolato che s’allungava fin laggiù, in fondo alla latrina, sempre spalancata e sempre nauseabonda”.¹¹⁵ Caseggiato, condominio, cortile; spazi di una cora-

lità posta fuori di ogni retorica redentrica o fideista, tali da realizzare quell'allargamento della soglia di Rappresentabilità (e dunque di Realtà) che era già il portato primario della ribellione e del "realismo" scapigliati: "Gli usci degli inquilini non avevano segreti per lui".¹¹⁶

La Galleria

Ma il luogo in cui si compie la compenetrazione definitiva, positiva di strada e abitazione, è –paradigmaticamente– la Galleria, il *Passage* amplificato e illuminato a giorno, abbagliante di luce artificiale, quello stesso che s'è fatto luce dallo sventramento pietoso del Coperto de' Figini, ed è sorto dallo sgretolarsi della medesima topica dell'*intérieur* (la "stanzetta") e della più riposta dialettica della *frontiera*: dell'*apertura* definitiva, spettacolare dell'*interno*.¹¹⁷ Quando nel 1881 a Milano, consacrata ormai "città più città d'Italia" (dal Verga), quella ove la folla può infine attribuire isolamento all'individuo e raccoglimento all'intellettuale (ossia *la febbre del fare*, lo abbiamo visto), si celebra quella fantasmagorica epifania della luce (già elettrica, o ancora a gas), che fu l'Esposizione Nazionale, corredata di illuminazioni straordinarie della piazza del Duomo, ma soprattutto di quel Ballo Excelsior ("espresso" con "grandi quadri, ai quali prendono parte migliaia di persone" come trionfo del "Genio della luce" sul "Genio delle tenebre", e del Luminoso sul Numinoso), celebrando così la "compenetrazione" la più cruda e perfetta "di strada e abitazione" –giusto allora, altre prospettive di visione si offrivano per la contemplazione della città: dalle "altitudini" del "pallone frenato", da cui la città sarebbe stata contemplabile "in tutta la sua ampiezza, con tutto il suo formicolio d'abitanti e di visitatori".¹¹⁸

È per questo che la Galleria Vittorio Emanuele, sorta con tutta la potenza della sua *luce*, acquisisce un valore simbolico forte; il Capuana la celebra, in quel 1881, in un tripudio che celebra l'avvento del nuovo verbo fisiologista (fra Moleschott e Mantegazza) attraverso l'immagine concreta e

organica della Galleria come "cuore della città", con la sua "aorta" e le sue "arterie", con l'auscultazione delle "pulsazioni" della vita cittadina:

Tutte le pulsazioni della vita cittadina si ripercuotono qui. Quando pare che anche qui ogni movimento sia cessato, dai grandi occhi di cristallo del pavimento può scorgersi che nei suoi sotterranei ferve sempre più il lavoro, quasi che in questo centro vitale l'attività non possa mai addormentarsi e prosiegua senza coscienza, proprio come nell'organismo vivente che abbandona al sonno.¹¹⁹

Perché la Galleria topicamente rappresenta (ancor più che i *Passages* conosciuti da Baudelaire) quel luogo di compenetrazione fra interno ed esterno; qui, zona pulsante della vita cittadina, il trionfo della luce trova il suo esito eccelso: sino a farsi (nelle parole del Verga dei *Dintorni*) vera e propria "festa della luce". Così, Ferdinando Fontana descriverà lo spettacolo, miracoloso e ripetibile, dell'arrivo del *rattin* nella Galleria, ossia dell'"accenditore meccanico dei becchi a gaz posti al piede della gran cupola", vissuto da provinciali e forestieri convenuti a quella cerimonia: "tutte le bocche si aprono in forma d'ovo, lasciando uscire un 'Ah!' di beata meraviglia, così prolungato e sonoro, che la lunga Galleria ne echeggia".¹²⁰

Dentro la Strada

È allora che potrà sperimentarsi più compiutamente l'apertura delle strade; ed è possibile nell'esperienza di un autore come Verga, situato fra due mondi contrapposti (quello rurale e quello metropolitano), quando è decaduto quell'attimo di superna congiunzione astrale che (per Debenedetti) corrisponde alla fabbrica dei *Malavoglia*,¹²¹ e consumato il proprio impossibile, crudo *nostos*.

Per le vie è intitolata infatti la raccolta delle novelle milanesi del Verga, pubblicate giusto due anni dopo i suoi *Dintorni* (ossia, nel 1883). In essa, quel procedimento del

retrocedere mimetico, che è proprio della prospettiva del narratore verghiano, si compie come assimilazione alla strada, come pensiero dell'aperto, e magari della "santità" dell'aperto: tramite un'enunciazione che cinematograficamente si direbbe di *soggettiva*.¹²² Esempio, in questo, è *L'ultima giornata*, straordinaria ricostruzione tutta "laterale" e quasi impercettibile, dell'ultima giornata di un clochard, vagante per le campagne dei "dintorni di Milano" in una spiazzante flânerie nel territorio, prima di farsi investire da un treno, e di giacere –infine– cadavere nel terreno in cui s'era disperso, fino quasi a radicarvisi, a *territorializzarsi* in esso; a rinaturalizzarsi e divenire parte di un paesaggio già radicalmente mutatosi: "Come il sole tramontava l'ombra del cadavere si allungava, dai piedi senza scarpe, a guisa di spaventapasseri, e gli uccelli volavano via silenziosi".¹²³ È qui forse che il mito dell'ampliamento dello spazio o della sua visione, –già cantato dal Tarchetti proprio come inebriante affermarsi della "via ferrata" e della prospettiva mobile e aperta visibile dal treno in corsa,– trova una spazializzazione definitiva nell'assimilazione alla terra, che il treno stesso dona a un nuovo soggetto sociale: il vagabondo, il reietto della società, l'espulso dal grande Ciclo Produttivo di cui la grande città è sempre di più la scena. E, in ciò, quello stesso procedere dall'idillio allo choc, dall'elegia all'epifania, che descrivevamo all'inizio come ampliamento dello spazio numinoso, –e che rappresenta uno dei portati più critici e profondi di ciò che includiamo nell'orizzonte della modernità,– prova una nuova possibile apertura, una desolata e già terminale specie di abbandono.

Note

¹ Così scriveva Emilio Praga, nella lirica *Manzoni* della postuma raccolta *Trasparenze* (in *Opere*, a c. di G. Catalano, Napoli, Rossi, 1969, pp. 603-605): "Oh! eran belli i tuoi tempi, / Goethe, Foscolo... Porta! / Una falange di sublimi esempi, / Una olimpica scorta"... Poi: "Noi vaghiamo nell'ignoto. I figli siamo / del Dubbio (oh i grandi estinti!) / siamo i reietti i fuggiti da Adamo, / dal ciel, dal fango vinti!"; nel *Preludio* di *Penombre* (*ivi*, p. 221 sg.), nel quadro, ancora –sintomaticamente,– d'una invocazione a Manzoni, Praga lanciava l'ormai proverbiale proclama *maudit* (e anche un po' goffo): "degli antecristi è l'ora". Sulla "sindrome manzoniana" presso gli autori della Scapigliatura milanese, v. R. Negri (a c. di), *Il "Vegliardo" e gli "Antecristi"*. *Studi sul Manzoni e la Scapigliatura*, Milano, Vita e Pensiero, 1978; per Dossi, v. A. Accame Bobbio, *Il Manzoni nell'ottica "scapigliata" di Carlo Dossi*, in G. Catanzaro-F. Santucci-S. Vivona (a c. di), *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1986, pp. 69-85.

² La frontiera, per Lotman, delimita un ordine di "costruzione del mondo" da discutere ed infrangere: "Lo schema dell'intreccio nasce come lotta contro la costruzione del mondo". Ju.M. Lotman, *Semiotica dello spazio culturale*, in Ju.M. Lotman-B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a c. di R. Faccani-M. Marzaduri, trad. R. F.-M. M.-M. Barbatto Faccani-S. Molinari, Bompiani, Milano, 1975, in part. il primo capitolo della sezione suddetta: ("Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura", pp. 145-181).

³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, ed. it. *La poetica dello spazio*, trad. E. Catalano, Bari, Dedalo, 1975, p. 36. Un utile contributo, per la definizione dello spazio (letterario e pittorico) nel periodo da noi indagato, è quello di S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in C. De Seta (a c. di), *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 431-560.

⁴ Ci riferiamo, naturalmente, alla classica dittologia di *Erfahrung/Erlebnis*, espressa da W. Benjamin (*Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1981³, pp. 89-130).

⁵ Quello dei *dintorni* è, in effetti, uno dei motivi ricorrenti con

maggior frequenza nella testualità scapigliata o –più latamente– milanese di quel periodo. Un perfetto omonimo del testo verghiano, e nello stesso anno della sua uscita, è quello di Emilio De Marchi, *I dintorni di Milano*, in *Milano e i suoi dintorni*, Milano, Crivelli, 1881, ora in A. Borlenghi (a c. di), *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 523-530, ove il motivo viene, peraltro, perfettamente espresso: “pare che piante, siepi, case e muricciuoli si sprofondino in una pensosa tetraggine: l'orizzonte è chiuso” (p. 523 sg.). *I dintorni di Milano* di Giovanni Verga sono invece un intervento per il volume collettaneo *Milano 1881* (Milano, Giuseppe Ottino, 1881), scritto in occasione dell'Esposizione nazionale milanese (di recente ristampato in un'edizione, a c. di C. Riccardi, Palermo, Sellerio, 1991, per l'intera sezione intitolata *La Vita*, coi contributi di Raffaello Barbiera, Luigi Capuana, Neera, Roberto Sacchetti, Eugenio Torelli Viollier, Giovanni Verga, da cui citeremo).

⁶ R. Ceserani (*Le radici storiche di un modo narrativo*, in R. Ceserani [et al.], *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 7-36), annovera il tema della frontiera fra quelli fondanti la narrazione fantastica.

⁷ Cfr., da V. Hünecke, *Classe operaia e rivoluzione industriale a Milano 1859-1892*, trad. G. Panzieri, Bologna, Il Mulino, 1982 (ed. or. 1982), la sezione relativa a *Città e suburbio* (p. 105 sgg.). Fra i numerosi studi sulla Milano della seconda metà del Secolo, citeremo E. Dalmasso, *Milano capitale economica d'Italia*, trad. A. Caizzi-D. Gibelli, Milano, Franco Angeli, 1972 (ed. or. 1970); G. P. Bognetti, “Milano”, in C. Casalegno [et al.], *Città d'Italia cent'anni fa*, Firenze, ed. Remo Sandron, 1964, pp. 21-36; M. Boriani [et al.], *La costruzione della Milano moderna. Casa e servizi in un secolo di storia cittadina*, Milano, Clup, 1982; D. Calabi-M. Folini, *La costruzione della città nel modo di produzione capitalistico*, intr. a: E. Hénard, *Alle origini dell'urbanistica: la costruzione della metropoli*, Padova, Marsilio, 1972, pp. 9-51; P. Ceri, *Industrializzazione e sviluppo urbano*, Torino, Loescher, 1978; G. De Antonellis, *Milano crescita di una metropoli* (specialmente le parti sulla “grande esposizione”), Milano, NED, 1983; A. De Maddalena, *L'industria milanese dalla restaurazione austriaca alla vigilia dell'unificazione nelle rilevazioni della Camera di Commercio di Milano*, Milano 1957; G. De Finetti, *Milano: costruzione di una città*, a c. di C. Cislighi, M. De

Benedetti, P. Marabelli, Milano, Etas Kompass, 1969; F. Della Peruta, *Milano lavoro e fabbrica 1814-1915*, Milano, Franco Angeli, 1987; e anche M. A. Asperge [et al.], *La città ostile. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche*, Mostra, Saronno, Scuola Grafica P. Luigi Monti, 1976.

⁸ *Milano 1881*, cit., p. 81.

⁹ *Ivi*, p. 70. Sullo sviluppo dell'industria tipografica a Milano nel ventennio postunitario, si possono vedere soprattutto i saggi di E. Torelli Viollier, *Movimento librario*, in *Mediolanum*, Bologna, F. Vallardi, 1881, vol. III, pp. 341-361; e *La stampa e la politica*, in *Milano 1881*, cit., pp. 117-147.

¹⁰ Cfr. J. Moestrup, *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Copenhagen, Einar Munksgaard, 1966. Un esempio può esserne: R. Sacchetti, *Entusiasmi* (a c. di C. Colicchi, Bologna, Cappelli, 1968); di questo romanzo, G. Contini –nell'Introduzione ai *Racconti della Scapigliatura piemontese*, 1953, ristampati di recente, Torino, Einaudi, 1993, con pref. di Dante Isella– ebbe a dire: “Un piemontese e garibaldino che ragisca con disposizione flaubertiana su un ambiente risorgimentale, ecco uno spettacolo che val la pena di essere contemplato” (p. 19).

¹¹ Cfr. soprattutto, di R. Tessari, il capitolo “Spunti ottocenteschi: dagli argonauti del cielo al ‘mostro’ ferroviario” di: *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973, pp. 19-44.

¹² V. ad es., sulla “Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti” (n.16 sgg., 1879), Felice Uda (in una recensione comparativa di Praga e di Boito): “le sue [=di Praga] larve sono cose, opposizioni e resistenze; in Boito sono lemuri”.

¹³ V. G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 26 sg.

¹⁴ F. Fontana, *Noja letteraria*, in *Poesie e novelle in versi*, Milano, Galli e Omodei, 1877, p. 17. Per questa sindrome “fetale”, v. almeno il poemetto di Arrigo Boito *Lezione d'anatomia* (in *Tutti gli scritti*, a c. di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1941, pp. 29-31), e quello di Emilio Praga, *A un feto*, da *Penombre* (in *Opere*, cit., pp. 298-303). Sulla “Rivista Minima” Salvatore Farina firmerà diverse delle sue recensioni con lo pseudonimo di “Aristofane Larva”.

¹⁵ G. Camerana, *Rovine*, in *Poesie*, a c. di G. Finzi, Torino, Einaudi, 1968, p. 9: “Come alla sera una nube lontana, / Come una vela nel remoto mar, / Giù nei meandri della vita vana / Le

dolci larve mie veggo passar”; mentre, in una delle liriche dedicate a Giuseppe Giacosa (ivi, p. 124 sg.), viene espressa la “dura” condizione dello “sparir fra i mille ingloriosi, / Povera larva oscura”.

¹⁶ Cfr. il ponderoso archivio, a cura di L. Farinelli, de *La pubblicistica milanese nel periodo della scapigliatura*, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1984.

¹⁷ C. Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, a c. di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1978, p. 121.

¹⁸ F. Fontana, *La vita di strada*, in *Mediolanum*, Bologna, Vallardi, 1881, vol.II, p. 130 sg. Il corsivo è nostro.

¹⁹ “Di pali il mondo copresi / che pare un cimitero; / si abbatton torri e quercie e campanili, / il cielo è tutto un rabesco di fili, // costumi e tipi perdonsi, / presto la moda viaggerà in vapore”(da *Trasparenze*): in E. Praga, *Opere*, cit., pp. 555-559.

²⁰ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a c. di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, vol.II, p. 300.

²¹ “Ed io penso alla storia / Delle mura cadenti; / Ai drammi, alle commedie, / Agli idilli innocenti / Che si ordiron per secoli / Nelle piccole stanze / Ed impressero un marchio / Sulle umane sembianze” (F. Fontana, *Poesie e novelle in versi*, cit., pp. 35-37).

²² A. Boito, *Tutti gli scritti*, a c. di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 11. V. anche A. Di Benedetto, “Case nuove” o le rovine di Milano, in G. Morelli (a c. di), *Arrigo Boito*, Atti del Convegno per il 150° anniversario della nascita (Venezia, Fondazione Cini, febbraio 1992), Firenze, Olschki, 1995, pp. 15-33.

²³ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I “passages” di Parigi*, a c. di R. Tiedemann, intr. all’ed.it. G. Agamben, trad. it. R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio, Torino, Einaudi, 1986 (ed.or.1982)

²⁴ Sotto lo pseudonimo di “Psiche”, Francesco Giarelli pubblicò, ad esempio, una *Assassinata di Turro. Scene contemporanee di Milano-sotterra* (ispirato a una vicenda di cronaca), annunciato sulla “Lombardia” del 1° settembre 1878: “È tutta una pagina tetra e febbrilmente interessante, che descrive la profondità, e l’ampiezza della multiforme piaga sociale. È uno spiraglio spalancato sull’abisso, in cui s’agitano –ruggendo contro tutto e contro tutte le feroci passioni, gli odii maturati nell’ergastolo, i rancori, le vendette, le turpitudini senza nome e senza misura”.

²⁵ Così in una memoria di Tarchetti (appena deceduto), sul “Gazzettino Rosa” del 27 marzo 1869.

²⁶ La figura del cieco (già adombrata in *Paolina*) compare più esplicitamente in uno dei *Canti del cuore*, precisamente nella *Canzone del cieco*, pubblicata sulla “Rivista Minima” del 31 luglio 1865 (in *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 441 sg.). R. Tessari (*La Scapigliatura: un’avanguardia artistica nella società preindustriale*, Torino, Paravia, 1975, pp. 7-10) interpreta in termini assai lucidi, ma forse anche ingenerosi, il senso di questa figura: “Mentre il poeta [veggente] di Rimbaud si oppone all’ordine borghese aprendo bene gli occhi per carpirne il segreto e sperimentando in ragionato disordine le forme e l’informe della realtà sociale ottocentesca, il cieco di Tarchetti crede di sfuggire alla storia del suo tempo isolandosi nell’esilio dei sentimenti e dei risentimenti”.

²⁷ R. Ceserani, *A proposito dell’interpretazione psicanalitica di un racconto fantastico di I. U. Tarchetti*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 248-264. In ben altro contesto, relativamente ad una riflessione sulle modalità d’interpretazione letteraria, Paul de Man faceva di *blindness* e di *insight* i due principii dell’attività di un *Contemporary Criticism* (ed. it.: *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975, trad. di E. Saccone).

²⁸ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 300.

²⁹ Cfr. Ju.M. Lotman, *Lo spazio artistico in Gogol’*, in *Tipologia della cultura*, cit., p. 210: “Dato uno spazio illimitato (in cui non sia marcata la frontiera, ma l’infinitezza) lo spostarsi dell’osservatore si manifesterà come movimento degli oggetti immobili”. Sul nuovo immaginario, che lo strumento del treno introdusse in letteratura, cfr. R. Ceserani, *Treni di carta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

³⁰ “E sarà un’arte malata, vaneggiante, al dire di molti, un’arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di *realismo* ed ecco finalmente la parola sputata. [...] Realismo! un povero peccato vecchio come Job, come Aristofane, come Svetonio, anzi più ancora; come il primo che ha pianto, come il primo che ha riso, come il primo che ha raccontato. E tanto sgomento in questa parola! Questi idealisti candidi e beati devono avere una assai triste idea di ciò che di reale v’ha sulla terra per schifarsene tanto (eppure v’hanno delle dolci realtà) ed usano fare un matto garbuglio di questa parola con materialismo, epicureismo, saduceismo e simili lordure...” –Ma v. anche, sul termine della parabola scapigliata, il suo stesso iniziatore (Cletto Arrighi) che, sulla “Cronaca grigia” (12

settembre 1880) continuerà a opporre i *realisti* (con riferimento specifico, stavolta, ai naturalisti francesi, e implicitamente alla nuova scuola verista) agli *idealisti*: “I *realisti* non sono altro che gli statisti, i rivelatori, i diagnostici del male. I *realisti* non vanno a ricercare il brutto, il miserabile, il falso, il turpe sociale perché a loro piaccia il brutto, il miserabile, il falso, il turpe. [...] Ma i *realisti* sentono il dovere di non illudere il mondo con delle pitture che formano nel mondo soltanto delle rare eccezioni”. D'altra parte, persino un'opera come la dossiana *Desinenza in A*, poteva essere valorizzata, appena un anno prima (da Ludovico Corio, sulle colonne della “Lombardia”, il 22 luglio 1878), più che per la lingua (fortemente contestata anzi, in quanto “innesta la sanità lombarda sulla scrofola toscana”), per lo “spirito d'osservazione [...] potentissimo” e per le sue “pagine di una terribile verità, ed è inutile guardare a stracciasacco chi ha il coraggio di sollevare l'ipocrita e non pietoso velo che ricopre certe piaghe sociali”. Su quel passaggio così denso e problematico dell'estetica ottocentesca, nella cultura italiana, v. il classico R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969 (2ª ed. accresciuta: 1978), in part. il cap. *I ribelli di Milano*, pp. 131-219.

³¹ Alla notizia della morte di Baudelaire (poi rivelatasi falsa), nell'aprile del 1866, Boito avrebbe scritto così a Praga: “non vedremo più Baudelaire. [...] Il Realismo muore, fratello, muore nella doppia morte dell'anima e del corpo. I realisti agonizzano senza prete al capezzale e vanno senza gloria” (lettera riportata in P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1944², p. 349).

³² V. G. Mariani, il cap. “Tra Scapigliatura e Bohème” di *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, pp. 59-108.

³³ V. anche la prefazione verghiana ad *Eva*, uno dei suoi apici “scapigliati” (del 1873: anno del trasferimento da Firenze a Milano), sulla falsariga dei Goncourt: “Eccovi una narrazione –sogno o storia poco importa– ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie”; nel recensire questo romanzo sulla “Rivista Minima” (il 17 agosto del '73), Salvatore Farina, pur rimproverando a Verga mancanza di originalità (e accostando alcuni passi a *Fosca* e *Una nobile follia* di Tarchetti) notava che questo “dramma intimo [...] vive, palpita, sospira”, perché è “vero”: e inserisce Verga nella “scuola degli osservatori attenti”, che “non ha altri maestri tranne la natura e il cuore”.

³⁴Cfr. D. Isella, *Il diaframma di cristallo*, postfazione all'edi-

zione da lui stesso curata di C. Dossi, *Amori*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 113-141, ora in C. Dossi, *Opere*, a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995, pp. XLI-LXIII. L'edizione del *Quintus Fixlein*, in cui Isella rinviene la pagina ripresa dal Dossi, è quella tedesca (datata 1860), di cui una copia egli ha rinvenuto presso la Biblioteca Pisani Dossi. Il brano dossiano, che citiamo di seguito nel testo, si trova in *Opere*, p. 1069 (di esso, quanto mai sintomatica è la chiusa: “Io, all'alba seguente, partivo –sbigottito e felice di aver tanto osato o sì poco”).

³⁵ Due i titoli ormai classici, per la definizione di questa linea: G. Rabizzani, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, pref. di O. Gori, Roma, Formiggini, 1920 (che ebbe il merito di “scoprire” questa costante culturale); e G. Mazzacurati [et al.], *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990 (in cui essa venne analizzata nei suoi risvolti anche teorici).

³⁶ R. Sacchetti, *Vecchio guscio*, intr. di G. Barberi Squarotti, Milano, Serra e Riva, 1984, p. 176.

³⁷ C. Dossi, *Opere*, cit., p. 222 sg.

³⁸ Il passo infatti si conclude: “Quasi a risposta, udissi un grido straziante, e un fragore. Uscia dalla stazione un treno, lasciando dietro di sé una striscia di fuoco. Alberto aggriccò. No, non era egli solo, infelice. Ce n'erano altri, e ben più”.

³⁹ Sul tentativo rovaniano, i cui risultati pur rimasero –a detta di Ghidetti– entro i limiti di un “farraginoso ircocervo di romanzo storico-ciclico” col “suo gusto da antiquario, o meglio rigattiere della storia, e di *calembouriste*” (cfr. E. Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, p. 19), ma che forse proprio per questo gusto esercitò una decisiva influenza su autori come Carlo Dossi, e (assai più tangenzialmente) come Arrigo Boito, cfr. le monografie di G. Baldi, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'ottocento*, Firenze, Olschki, 1967, e soprattutto, ora, di S. Tamiozzo Goldmann, *Lo scapigliato in archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milano, Franco Angeli, 1994 (alla Tamiozzo Goldmann dobbiamo la recente riedizione dei *Cento Anni*, Milano, Rizzoli-BUR, 2001, con una *Introduzione* che ne mette in luce la dominante “teatrale”); sulla mitizzazione (ancor più aneddótica che letteraria) di Rovani presso gli autori scapigliati (testimoniata esemplarmente dal progetto di *Rovaniiana*, di C. Dossi, poi ricomposto da G. Nicodemi, Milano, Libreria Vinciana, 1946), cfr. soprattutto

R. Merolla, *Il protagonista di una leggenda scapigliata: Giuseppe Rovani*, in "Angelus Novus", nn.9-10 (1966), pp. 102-135.

⁴⁰ F. Fontana, *Parigi. Nuove poesie e Ellenia moderna*, Bologna, Zanichelli, 1881, p. 116. La poesia è datata Parigi 16 agosto 1877.

⁴¹ G. Raya (a c. di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, ed. dell'Ateneo, 1984, p. 26.

⁴² W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 155.

⁴³ V. V. Roda, "Il patetico e il perturbante nella città di I. U. Tarchetti", in *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 67-90.

⁴⁴ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 10. Roda annovera fra i modelli più probabili per la *figura* del "circolo magico" (di cui dice Ceserani nel succitato contributo) lo Hawthorne della *Lettera scarlatta* ("Come sempre accadeva ovunque Hester stesse, le s'era formato intorno un piccolo spazio vuoto, una sorta di circolo magico in cui, quantunque la gente facesse ressa a breve distanza, nessuno si arrischiava, o si sentiva disposto ad intramettersi").

⁴⁵ Per quel che riguarda questo topos ottocentesco, v. G. Scaraffia, *Il bel tenebroso. L'uomo fatale nella letteratura del XIX secolo*, Palermo, Sellerio, 1999.

⁴⁶ W. Benjamin, *Parigi*, cit., p. 549.

⁴⁷ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 300.

⁴⁸ A. Boito, *L'alfier nero*, in *Tutti gli scritti*, cit., pp. 397-413, da cui continueremo a citare.

⁴⁹ Per l'esemplarità di Poe presso gli autori scapigliati, v. S. Rossi, *E. A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, in "Studi americani", 1959, n.5, pp. 119-136; o C. Apollonio, *La presenza di E. A. Poe in alcuni scapigliati lombardi*, in "Otto/Novecento", a.V, n.1, gennaio/febbraio 1981, pp. 107-143; o ancora A. Tonucci Mazza, *Dossi, Poe e il gusto del macabro*, in "Otto/Novecento", a.IV, n.5/6, settembre/dicembre 1980, pp. 57-68. Per una considerazione della tematica *noire* e *fantastique*, v. soprattutto G. Finzi, *Il racconto "nero" scapigliato*, ancora in "Otto/Novecento", a.IV, n.5/6, settembre/ dicembre 1980, pp. 5-13.

⁵⁰ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 467. Può valere la pena di leggere ancora un po' questa sconfinata fantasmagoria della *béance*: "Alcuni di essi, trattenuti dagli alberi che crescevano nelle screpolature dei fianchi dei precipizi, rimanevano così sospese-

si sulla voragine, e aggrappandosi ai rami, vedevano un'onda di cavalli e d'uomini passare sui loro capi, e precipitare da quelle alture nel fondo. Altri caduti sopra di essi si afferravano alle membra dei primi, ed altri alle braccia ed alle gambe di questi, fino a che quella catena di viventi che si distendeva oscillando nell'abisso, si distaccava dalla sua base e cadeva scomponendosi sugli altri. [...] Quelli precipitati dagli sbocchi maggiori nelle valli, come strati di lapilli versativi dalle correnti, vi avevano formato delle montagne di cadaveri, cui gli ultimi sospesi alle piante e ai dirupi, e aggrappantisi gli uni agli altri, simili ai coni rovesciati, aggiungevano di quando in quando dei nuovi caduti –enormi stalattiti umane"; ecc.

⁵¹ E. Sanguineti, in *O come? O come?*, introduzione a G. Verga, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 7, intende la novella *Camerati* quale una ripresa consapevole e significativa del grande modello stendhaliano (quello riassunto nella topica domanda di Fabrizio Del Dongo a Waterloo: "Mais ceci est-il une véritable bataille?"), nell'ottica straniante, tutta "*d'en bas*", che a partire dalla *Chartreuse* s'introduce nella narrativa occidentale. Assai difficilmente, invece, poteva esser noto al Tarchetti il giovane Tolstoj dei racconti di guerra (scritti nel decennio precedente), che se non vado errato non erano reperibili, in quegli anni, se non in lingua originale.

⁵² I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 453.

⁵³ E. Praga, *Sospiri all'inverno* (da *Penombre*), in *Opere*, cit., p. 227 sg. Le liriche citate successivamente (dalla postuma *Trasparenze*) si trovano *ivi* alle pp. 640-654 (*Fantasma*) e 631-633 (*Da una camera ammobbigliata*).

⁵⁴ Per il quale v. C. Pagetti-G. Rubino, *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1988.

⁵⁵ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 655-660. Da notare che il personaggio è esemplato –per il paradigma della *bruttezza*– intorno al Tristram Shandy; nelle *Idee minime sul romanzo*, Tarchetti dà una lettura patetica (più ancora che "sentimentale") del personaggio sterniano, e più in genere, della sua narrativa: "Sterne fu detto il capo della scuola del romanzo umoristico, ma sotto quel velo dell'umorismo e della satira ha nascosto quanto di nobile e di affettuoso e di commovente fosse mai racchiuso in un libro. [...] E chi non ha palpato pel suo *Tristram Shandy*?" (in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 530 sg.).

⁵⁶ E. Praga, *Opere*, cit., pp. 631-633.

⁵⁷ In E. Ghislanzoni, *Racconti (Una partita in quattro – Il vio-*

lino a corde umane – Le vergini di Nyon – Il diplomatico di Gorgonzola – Autobiografia di una ex cantante – La Corte dei nasi, Milano, Sonzogno, 1884, p. 8.

⁵⁸ Cfr. la lirica denominata con tre asterischi (“* * *”), che comincia con “Perché ho l’anima cupa e sbigottita”; in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 37.

⁵⁹ “Era un giorno d’autunno. / [...] Ero solo, adagiato –ma che dico: adagiato! / Nella lunga poltrona stavo lungo sdraiato / Cogli occhi semichiusi e con un libro in mano, / Semichiuso ancor esso. –Mi giungeva di lontano / Grida, canti e clamori di villici. –Imbruniva.– / [...] Io non muovevo palpebra, quantunque nelle vene / Mi serpeggiasse il freddo, ma, sia pigrizia o grillo, / Sopportavo quei brividi, pure di star tranquillo. / La stanza pareva enorme, tanto era vuota e bruna.– / Di tratto in tratto, a sbalzi, una mosca importuna / Borbottava per l’aria misteriosi metri, / Poi dava scioccamente della testa nei vetri– / Le teste alla finestra frusciano inquiete...”. G. Giacosa, “Prologo” di *Una partita a scacchi. Leggenda drammatica in un atto*, in *Teatro*, a c. di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1948, vol.I, p. 55 sg.

⁶⁰ G. Camerana, *Poesie*, cit., p. 121 sg.

⁶¹ *Ivi*, p. 5.

⁶² *Ivi*, p. 16: “La stanza di Jolanda, il queto nido, / Freme di baci strani e di carezze; // Dal glauco letto, le svanite ebbrezze / Versan nell’ombra il lor convulso grido”.

⁶³ *Ivi*, p. 11.

⁶⁴ Per una definizione di questo motivo in Pascoli, v. soprattutto G. Barberi-Squarotti, *Simboli e strutture della poesia di Giovanni Pascoli*, Messina-Firenze, D’Anna, 1966; e E. Sanguineti, *Introduzione a G. Pascoli, Poemetti*, Torino, Einaudi, 1971.

⁶⁵ C. Dossi, *Opere*, cit., p. 188 sg.: “È una piccola stanza. Serve, con vece alterna, e da sala da pranzo e da visite, e, si potrebbe anche dire, da camera a letto, chè i due sofà mi han punto l’aria di restar sempre sofà. Tègoli troppi si vèggono fuori, per crèderci ‘bassi’ di piani; troppa slisa mobilia dentro, per crèderci ‘alti’ di fondi” (*Vita di Alberto Pisani*).

⁶⁶ *Ivi*, p. 83 e p. 85.

⁶⁷ *Ivi*, p. 167 sg.: “E vide una stanzettina con tutta quella bizzarra e sospettosa parvenza, che una collezione di bielle, paioli, caldari, fiaschi, pirrotte, non della solita forma, dà; e che, più d’ogni altro, danno e le storte e i lambicchi, fossero pure stillando del

tamarindo, del vigliacchissimo tamarindo. (...) Quì poi, ad aumentar lo scuriccio, era un ammasso di libri, libri ben’inteso vecchi e ben’inteso oni, sparsi un pò dapertutto... sopra i fornelli... per terra... sugli scaffali... sul tavolo... [...] E Alberto dimandò il nome a qualcuno” [dei libri]: E un primo frontespizio rispose: ‘*Traité pour ôter la crainte de la mort e la faire désirer*’ e un altro ‘*de propaganda vita puellarum anhelitu*’ e un altro ‘*ars moriendi*’ (...); via via così, Alberto si trovò possessore di un manicomio di libri... màmica, astrologia, ascètica... di Pietro d’Abano, Celso, Longino, Bailardo, Ottavio e Tomaso Pisani, Andalotto del Negro, Flamel, Cardano, *atque aliorum magnorum clericorum multorum*”. Nel “mago” notoriamente si adombra la figura dello scienziato-alchimista Gorini; questa singolare figura bizzarramente “faustiana” di scienziato-mago (al limite dell’alchimia) ebbe un ruolo non indifferente per l’immaginario di Dossi, che progettò addirittura una *Goriniana*, di cui permangono tracce nelle *Note azzurre* (a c.di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964), e nella *Vita di Alberto Pisani* stessa (ove s’identifica nella figura –per l’appunto– del “mago”). G. Cattaneo, nel suo saggio dedicato a *Il rapporto tra letteratura e scienza nell’età del Positivismo* (in *Letteratura e scienza*, cit., pp. 213-230), individua proprio nell’ammirazione per il Gorini il delinarsi dell’“idea stregonica che della scienza avevano il Dossi ed altri scapigliati”, del loro *alchimismo*, dato che “Gorini studiava l’origine dei terremoti, la conservazione e la cremazione dei cadaveri partendo da opinioni della fisica antica, da versi di Lucrezio, di Lucano e Stazio, si occupava fausticamente dell’homunculus, della “fabbrica di un uomo””; v. (per quel che riguarda Boito, d’altronde rifacitore del *Faust*) A. I. Villa, *Arrigo Boito massone: Gnostico, alchimista, negromante*, in “Otto-Novecento”, a.XVI, nn.3-4, maggio-giugno 1992, pp. 5-51.

⁶⁸ C. Dossi, *I mattoidi al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, ripubblicato con pref. di F. Zeri, Milano, Scheiwiller, 1985, ora in *Opere*, cit., pp. 973-1025. Il libello fu pubblicato in Roma dal Sommaruga nel 1884, con dedica al Lombroso in persona; ma il commiato, da cui qui si cita (p. 1019), è datato aprile 1882.

⁶⁹ Per una definizione dello spazio dominato dall’Innominato, v. Antonio Stauble, *Il palazzotto di Don Rodrigo e il castello dell’Innominato*, in “Revue des Etudes Italiennes”, nn.1-4, gennaio-dicembre 1991, pp. 39-46.

⁷⁰ V. in *Fosca*, cit., p. 262: “la mia povera stanza resterà solitaria per lungo tempo, non echeggerà più delle nostre grida”.

⁷¹ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.I, pp. 349-351. È altresì importante ai nostri fini la caratterizzazione (quasi teatralizzante) dello spazio “interno” nell’articolarsi dello “spaccato”: “Qui dove la parete è meno scolorita, era un pendolo che ha segnato forse delle ore felici attese con trepidazione: dal vano di quell’alcova, dove una lieve striscia orizzontale nel muro indica che vi fu un letto, quanti sguardi furono rivolti al cielo per quella finestra di fronte, a vedere se il mattino sorgeva limpido e puro, e nelle ore d’insonnia e di sconforto a contemplarvi le stelle che parlavano di pace e di rassegnazione. [...] / Ma dove il cuore poteva attingere maggior copia di rimembranze, è nella parte più umile e più sconosciuta dell’edificio, in quelle camere oscure, angustissime, pregne d’una mefite nociva, dove si consuma nobile ed ignorata l’esistenza del proletario e dell’operaio. [...] / Ecco la camera che fu già abitata da un artista pittore, forse sconosciuto e forse valente. –Quei profili di donna nel muro, tutti simili, tutti riferentesi allo stesso viso, accusano in lui una passione amorosa: lì presso un’infinità di piccoli schizzi e di disegni: un cavallo sfrenato, un pollo vestito da dottore, uno sparviero in abito di notaio [...]: e nel lato opposto un’ampia macchia di vino lanciatavi con violenza, rammenta qualche orgia famosa, sfrenata, memorabile, giacché la povertà ha pure le sue orge, sempre provocate da uno stimolo che si può definire disperazione, e in cui invece di perle si lasciano cadere nella tazza delle lacrime”. A. Di Benedetto –“*Case nuove*” o *le rovine di Milano*, in G. Morelli (a c. di), *Arrigo Boito*, cit., p. 29– annovera, fra i modelli per una definizione delle rovine urbane come questa (e come quella svolta da Boito appunto in *Case nuove*), una prosa del 1856 di Théophile Gautier, *Mosaïque de ruines*: “C’est un spectacle curieux que ces maisons ouvertes avec leurs planchers suspendus sur l’abîme, leurs papiers de couleur ou à bouquets marquant encore la forme des chambres, leurs escaliers qui ne conduisent plus à rien, leurs caves mises à jour, leurs éboulements bizarres et leurs ruines violentes”... (con un richiamo alle “architectures inhabitables” di Piranesi).

⁷² A. Ghislanzoni, *Angioli delle tenebre*, Sonzogno, Milano, 1894; le citazioni si riferiscono alle pp. 5-6.

⁷³ Il romanzo del Richardson è citato nelle *Idee minime sul romanzo* (in *Tutte le opere*, vol.II, p. 530).

⁷⁴ *Ivi*, vol.I, p. 345.

⁷⁵ *Ivi*, vol.II, p. 20.

⁷⁶ A. Bazzero, *Natale in famiglia*, da *Malinconie di un antiquario*, in *Storia di un’anima*, con un profilo dell’autore di E. De Marchi, Milano, Treves, 1885, p. 397 (ma il tema ricorre in pressoché tutto il passo, pp. 395-405).

⁷⁷ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.I, pp. 452 sg. Per questo tema, v. M. Diaz-Rozzotto, *L’Utopie antimilitariste dans “Una nobile follia” de I. U. Tarchetti*, in J. Joly (a c. di), *Mythes et figures de l’héroïsme militaire dans l’Italie du Risorgimento*, Actes de la journée d’études franco-italiens du 2 décembre 1982, Caen, Université de Caen, 1984, pp. 105-122.

⁷⁸ V. N. Toporov, *Per una semiotica dello spazio*, trad. D. Rizzi, in “Intersezioni”, a.III, n.3, dicembre 1986, pp. 587-605 (la cit. si riferisce a p. 605).

⁷⁹ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.I, p. 348. Notevole l’insistenza su questo motivo del disorientamento: prima di arrivare nel palazzo del marchese (p. 343), Paolina nota con apprensione: “Questa carrozza va molto lentamente [...] né io posso darvi ragione di tutti questi giri”.

⁸⁰ “Il mio corpo era affranto, le mie membra tremavano, ma il mio spirito, sempre desto, guardava tutto, avvertiva ogni cosa, con quella riflessione nello stesso tempo minuziosa ed astratta, che segue talvolta od accompagna i grandi rivolgimenti dell’anima. [...] Rimasi solo. Camminando lungo il lato [del cortile “nudo, silenzioso, deserto”] dove batteva il sole, vedevo le lucertole nascondersi fra le ortiche. Mi trovai così di fronte ad una porta su cui stava scritto: Stanza mortuaria. Entrai. La imposta si serrò con gran fracasso dietro le mie spalle. Il luogo era vuoto e buio. Aveva come la forma di un lungo corridoio [...] La luce m’abbagliò. Parecchie tavole di marmo bianco, strette, arrotondate alle estremità e con un labbro rialzato tutto in giro, stavano schierate sotto le ampie finestre [...] e già quasi mettevo il piede alla soglia della porta d’uscita, quando sulla imposta di un uscio che le stava presso vidi splendere in oro queste parole: LABORATORIUM VON KARL GULZ. [...] Guardai. La sala era circondata da vasi d’ogni dimensione, ripieni di preparati anatomici, e di vetrine, contenenti dei corpi imbalsamati, che parevano vivi. Sopra gli armadi stavano appesi alle pareti non so quanti quadri senza cornice”. C. Boito, *Un corpo*, in *Storielle vane*, a c. di M. Guglielminetti, Silva, Roma, 1971, pp. 149-152.

⁸¹ Rimando, su questi temi, al mio *Iperletteratura e artificio della passione*, in R. Franzese-E. Giammattei (a.c. di), *Studi su Vittorio Imbriani*, Guida, Napoli, 1990, pp. 359-371.

⁸² A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 37.

⁸³ In I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.I, p. 508 sgg.

⁸⁴ *Ivi.*, p. 512.

⁸⁵ *Ivi.*, p. 348 (ma v. anche *Fosca: ivi*, vol.II, p. 352).

⁸⁶ “Cupo, nella funerea / Notte, a luna calante, / Tracanno il fascinante / Calice della tenebra / E addormo il bieco duol; // Di giorno, quando sfolgora / Il manier sul cobalto, / Mi riafferra dall’alto / Lo implacabile artiglio, / E maledico il sol” (G. Camerana, *Poesie*, cit., pp. 25 sg.; nella lirica *Rovine*, p. 9, precedentemente citata, si dice invece del “gran libro d’ombra”).

⁸⁷ “La costa di Vado mi pare arsiccia. Sotto quest’ora prossima al meriggio, tra i visacci bruni che popolano l’omnibus (tutti visacci!), sporgendo il capo da una finestretta, nel polverone, vedo qualche palma che si allunga e si strataglia sulle nubi focate, sorgendo tra mezzo a cassette calcinate dal sole, e poi sulle lande ferrugine qua e là delle grandi fornaci che mi sembrano moschee, dadi stracotti col cupolone di creta”. (A. Bazzero, *Mezzogiorno*, da *Schizzi dal mare. Acquerelli*, in *Storia di un’anima*, cit., p. 178 sg.). Sarà da notare altresì, in questo stesso brano, il richiamo alla tavolozza e al suo spazio, e cioè –indirettamente– alla poetica del primo Praga –già evocata dal sottotitolo della raccolta (*acquerelli*), indicante l’appartenenza –più che a un genere– a un’estetica ibrida e sinestetica, coinvolgente poesia, prosa, e pittura: “In fondo, alla spiaggia, i colori più caldi sono come ruvidamente tagliati fuori dal quadro da una spranga di turchino buio, azzuolo, più che azzuolo, dal mare che a st’ora s’addensa un colorone, quale non è su alcuna tavolozza”; un’effettistica di tal fatta espressamente rimanda alla figuratività impressionista (e a Turner), che s’era già riflessa presso i pittori scapigliati, per i quali “in natura e nell’arte non esiste la linea, esistono solo gli effetti di luce” (così formulava il Ranzoni).

⁸⁸ “Davanti a questo spettacolo non c’è pace, non c’è ammirazione. / No: l’anima mia s’ammala di desideri, e ferventissima o impotentissima, ribolle e si sposa d’inutili sogni. O mare! o cielo! o sole! E voi, *Aquiloni* della Grecia, *Marout* dell’India, *Keroubim* della Giudea! O vento del Gulf Stream, vento elettrico del Giappone, vento dell’equatore, *pampero* del Kilì, *harmattan* dei Cafri! Mare, dove ti perdi? Tu, cielo, quanti dii alberghi, all’inse-

gna del sole, delle stelle e della luna piena?... Voi, venti, quante preghiere dissipate nella pazza vastità degli spazi? (*Ibidem*).

⁸⁹ Cronaca da *Milano e l’Esposizione italiana del 1881. Cronaca illustrata della Esposizione Nazionale-Industriale ed Artistica del 1881*, Milano, Treves, s.d. (ma 1881), p. 270 sg.

⁹⁰ *Ivi.*, p. 239. Attraversamenti dell’immaginario della luce sono in B. Donatelli (a.c. di), *La luce e le sue metafore* (Atti di Convegno, Dipartimento di Letterature Comparate della Terza Università di Roma, 26-28 marzo 1992), Roma, Nuova Arnica, 1993; e v. anche H. Schivelbush, *Luce*, Parma, Pratiche, 1993.

⁹¹ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 300.

⁹² *Ivi.*, p. 22 sg.

⁹³ Della sterminata bibliografia sull’immagine della grande città nella narrativa europea ottocentesca anche d’appendice, v. almeno: F. S. Schwarzbach, *Dickens and the City*, London, Univ. of London –The Athlone Press, 1979; J. P. Hulin-P. Coustillas (a.c. di), *Victorian Writers and the City*, Lille, PUL – Publications de l’Université de Lille III, 1979; C. Combes, *Paris dans Les Misérables*, Nantes, Cid, 1981; W. Sharpe-L. Wallock (a.c. di), *Visions of the Modern City. Essays in History, Art, and Literature*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1987; G. Zaccaria, *Il romanzo d’appendice. Aspetti della narrativa “popolare” nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977; M. Romano, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d’appendice*, Ravenna, Longo, 1977 (in part. pp. 52-57). Sulla narrazione d’appendice in rapporto a Tarchetti, v. altresì G. Zaccaria, *Tarchetti e il romanzo d’appendice*, in *Iginio Ugo Tarchetti e la Scapigliatura* (Atti del convegno, S. Salvatore Monferrato, 1/3 ottobre 1976), S. Salvatore Monferrato, s.d., pp. 138-147.

⁹⁴ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 32.

⁹⁵ E. Praga, *Opere*, cit., p. 862 (*Memorie del presbiterio*): ma la cit. è dal cap. XXI, fra i primi del romanzo da attribuire a Roberto Sacchetti, che, notoriamente, integrò e completò l’incompiuto (sulle problematiche inerenti all’attribuzione dei singoli capitoli, v. G. Zaccaria, *Nota introduttiva* a E. Praga, *Memorie del presbiterio. Scene di provincia*, Torino, Einaudi, 1977, pp. V-XVI).

⁹⁶ In *Milano 1881*, cit., pp. 61-69.

⁹⁷ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 337.

⁹⁸ L. Camerana, *Poesie*, cit. p. 116 (le successive citazioni, alle pp. 115, 116, 13, 31, 147, 22, 24, 62, 83, 23). L’immagine del lago

sarà particolarmente decisiva per il Fogazzaro di *Malombra* (almeno in parte erede della stagione scapigliata).

⁹⁹ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 285 sg.; un “luogo orribilmente incantevole”, più convenzionale o “pittorresco” appare più oltre (p. 363; si tratta della campagna attorno alla fattoria presso cui Giorgio s’è recato in gita, ovviamente con Fosca).

¹⁰⁰ Circa le svariate topologie del giardino in letteratura, v. *La letteratura e i giardini. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985*, Firenze, Olschki, 1987.

¹⁰¹ A. Bazzero, *Natale in famiglia*, cit., p. 395 sg.

¹⁰² “Quell’ellera che veste la parete esternamente si è abbarbicata alla persiana, e ha cacciato dentro, per le gretole, alcuni rami coperti di fogliuzze quasi bianche, perché non avevano luce. È una pianta sempre viva, e ne ho tratto un presagio lusinghiero” (I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 301): un auspicio falsamente lusinghiero (e in realtà nefasto), tutto analogo a questo, quello che padron Ntoni trae dalla nuvolaglia che proviene dalle spalle dell’Etna, alla partenza della Provvidenza (nel capitolo primo dei *Malavoglia*).

¹⁰³ *Ivi*, p. 286.

¹⁰⁴ Per la distinzione fra il “Dossi buono” e il “Dossi cattivo” (e rispettivi libri), v. C. Dossi, *Note azzurre*, cit., pp. 110 sg. (nota 1830), e p. 342 (nota 3502). Ma v. anche la fondamentale nota 2382 (p. 188 sg.): “Dossi è nato per essere un corruttore delle lettere italiane, e in ciò gli Italiani gli dovrebbero riconoscenza, perché così egli prepara loro un nuovo risorgimento. –I libri del D. sono, quanto al carattere, un misto di scetticismo e di sentimentalismo.– Due, i periodi dello stile del D., il 1° di avviluppamento, il 2° di sviluppamento” (il primo, rappresentato dall’*Altrieri*, il secondo, dal *Regno dei Cieli*).

¹⁰⁵ “Nelle rughe della vecchia città, la luna mal si diffonde, quasi sdegnando mischiarsi al giallore delle terrestri lanterne. Le strade sono affollate. La gran belva del pubblico ha appena compiuto il suo pasto e in sè ritratti gli artigli della rapina. Ora, la foja le batte il fianco; la jena ha messo grugno porcino. / E al suo contatto mi si solleva quel senso di disgusto e di nausea che salì alla strozza e alle narici di Gùlliver, quando, reduce dal cavallino paese degli Honyhnhnns, ricimentàvasi, la prima volta, agli effluvi dell’umanità”. C. Dossi, *Opere*, cit., p. 1089 (la citazione seguente, a p. 1089 sg). L’espressione boitiana (drammaticamente ironi-

ca, al contrario di questa dossiana) suona invece: “Il selvaggio odore della razza negra offendeva le nari dell’Americano” (v. A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 410).

¹⁰⁶ Per la quale, v. N. Lorenzini, *La città morta: “fiction de soif et d’or”*, in “Lettere italiane”, a.XXXVI, n.2, aprile-giugno 1984, pp. 199-218.

¹⁰⁷ C. Dossi, *Opere*, cit., p. 1090.

¹⁰⁸ Per la tematizzazione del “sottosuolo” in Valera, v. G. Barberi Squarotti, *Valera e lo spettacolo del sottosuolo*, in *Dall’anima al sottosuolo. Problemi della letteratura dell’Ottocento da Leopardi a Lucini*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 137-152; e E. Ghidetti, *Introduzione* a P. Valera, *Milano sconosciuta rinnovata*, Milano, Longanesi, 1976, pp. IX-XXI.

¹⁰⁹ “Innumeri / Fanali per le lunghe e rettilinee / Contrade appena rompono la gelida / Bruma; talché vaga lo sguardo e perdesi / Via per le opache lontananze”. V. Salmini, *Polychordon*, Bologna, Zanichelli, 1878, p. 61. Notevole l’effettistica *realistica* (e moralistica) nella definizione di questa immagine di città messa a nudo: “Ma a “White Chapel” finisce la commedia: // Negli atri bugigattoli – dove ha dritto d’asilo / Il furto, e di sataniche – trame si tesse il filo, / E pullulan da lesbici – notturni abbracciamenti / La tisi e il meretricio; – dov’è scricchio di denti / Affamati, e delirio – spasmodico di vecchie / Briache, e il turpiloquio – ti stride nelle orecchie; / Dove l’afa è pestifera – e sulla immonda paglia, / Qual per febbre, s’avvoltola – l’abbrutita canaglia; / Dove il rimorso popola – le lunghe e bieche notti / Di paürosi lemuri – e tinge in sangue i rotti / Sonni, e mostra gli ergastoli; dove turba la foia / Di nefande libidini – il sogghigno del boia”.

¹¹⁰ L. Corio, *Milano in ombra. Abissi plebei*, Milano, 1885, p. 8.

¹¹¹ P. Locatelli, *Sorveglianti e sorvegliati. Appunti di fisiologia sociale presi dal vero*, Milano, 1878, p. 125 sgg.

¹¹² P. Valera, *Alla conquista del pane*, Milano, 1882 (ma databile al 1870), p. 90.

¹¹³ “Ci furono dei poeti e dei pittori che benedissero la piovra, quando coglie l’amante solo con l’anima gemella, perché isola, condensa, ingrandisce il loro amore e lo fa padrone del mondo, come fosse l’unico salvo dal diluvio; onde conchiusero il meglio amare essere sotto un parapiovra. Ma io trovo più solenne e più gustoso trattare da solo con un acquazzone, goderlo finché ci ammolla l’anima accesa, sfidarlo a piè fermo con le braccia incrocic-

chiate, squassando la chioma, insultarlo” (G. Faldella, *Il male dell'arte*, in *Racconti della Scapigliatura piemontese*, cit., p. 68).

¹¹⁴ Negli spossessamenti desolati della grande città, possono aver luogo persino dei piccoli miracoli di contatto: “Lungo la nullagine delle vie spopolate, un giorno, quando mi aspettavo tutto all'infuori di un'amica, mi sento toccare la spalla” (P. Valera, *Alla conquista del pane*, cit., p. 46), che ribalta ed esteriorizza la celeberrima visione delle *Retrospective* tarchettiane (in *Disjecta*), a cui pure potrebbe riallacciarsi (“Ma, mentre ch'io la guardo s'è volta / E vedo che è un error che mi deride [...] E mentre tento immaginar chi sia / Quella vecchia che ha il giovine abbracciato / Si volse... ed era la fanciulla mia!”), pubblicata nel *Il Gazzettino* del 13 novembre 1867 (ora in *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 468 sg.)

¹¹⁵ P. Valera, *La folla*, Milano, Tipografia degli Operai, 1901, p. 37.

¹¹⁶ *Ibidem* (il passo continua: “Egli sapeva dove c'erano gli ubriachi, dove si battevano le donne, dove si pativa la fame, dove si consumava l'adulterio, dove si sgobbava dalla mattina alla sera per impedire l'entrata al bisogno e dove di notte non si rincasava che saltuariamente”).

¹¹⁷ V. Roda (“Il patetico e il perturbante”, cit., p. 69) nota che questa demolizione per il narratore di *Paolina* significa “il chiuso che si apre, l'interno che si fa esterno mescolando due spazi di regola distinti [...] il privato che si fa pubblico, l'intimità domestica manomessa”, o anche (con rif. a E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969) “il retroscena [...] convertito improvvisamente in palcoscenico”.

¹¹⁸ Cronaca anonima da *Milano e l'Esposizione italiana del 1881*, cit., p. 6 sg. Le cronache successive, sulla storia e sulla catastrofe del *pallone frenato*, dovuta, questa, a una bufera, si trovano a p. 71 sg. (senza firma), dove si vanta la titolarità di Milano per il “quarto viaggio aereo”, ad opera del nobile Paolo Andreani, nel 1784; e a p. 199 (firmata da Raffaele Barbiera). Una considerazione sull'immaginario della mongolfiera nella letteratura italiana è in R. Tessari, *Spunti ottocenteschi*, cit.

¹¹⁹ L. Capuana, *La Galleria Vittorio Emanuele*, in *Milano 1881*, cit., p. 47.

¹²⁰ F. Fontana, *La vita di strada*, cit., p. 133. Qualche anno più tardi, sul finire della decade '80, il mito della luce o quello (già postumo) della “Olimpicità” e solarità lombarda, possono presentarsi persino in opere che evocano il “Ventre”, come quella coor-

dinata da un Cletto Arrighi ormai alla deriva, e capovolgono la fenomenologia del “ventre” metropolitano e dei suoi sventramenti (in ambito milanese, introdotta soprattutto dal Valera), conferendo ad esso una impreveduta e cinica connotazione da abbuffata, *gourmande*: v. *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale per cura di una società di letterati*, (fra i quali: Cletto Arrighi, Ferdinando Fontana, Francesco Giarelli), Milano, Aliprandi, 1888; ora, a c. di E. Ghidetti, Milano, Longanesi, 1977.

¹²¹ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976.

¹²² Da ascrivere a questa “linea” immateriale, senz'altro il Campana del *Diario della Verna* e l'ultimo Celati (quello dei *Narratori delle pianure* e di *Verso la foce*). S. Romagnoli, nel capitolo “La ricerca della realtà” del suo saggio su *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda* (in C. De Seta (a c. di), *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, p. 500), opportunamente rileva come in *Per le vie* Verga “riesca finalmente a raggiungere una lucidità insolita nella pur vasta letteratura metropolitana europea”; su *Per le vie*, v. anche S. Goldmann, “*Per le vie*”: dalla “città più città d'Italia” alla “città troppo vasta”, in “*Problemi*”, n.89, settembre-dicembre 1990, pp. 220-236.

¹²³ G. Verga, *Racconti milanesi*, cit., p. 150.

Il dualista e il suo doppio. Teatri del Profondo

È, certo, con la generazione scapigliata che nelle nostre lettere viene in luce la scena dell'io in tutta la sua carica pulsionale senza sbocco e il suo labirinto di patologie irrisolte; o, quanto meno, è adesso che una materia come questa, per la prima volta emerge in maniera così organica e interna alla creazione. Siamo insomma nella linea di una tardivamente esplosa, spesso velleitaria, ma corrosa nell'intimo, autodelegittimante *irruzione* (proprio qui nella già "olimpica" terra lombarda) di un irrazionale propugnato,¹ giusto al punto di compimento e di terminazione della parabola (tipicamente, appunto, manzoniana e lombarda) del romanticismo risorgimentale –etico, moderato, e di fondo postilluminista ("ragionevole" o *conciliato*):² a cui va a sostituirsi (gesto apodittico e indiscusso) una sorta di "ira" ancora romantica, seppure di romanticismo esaurito.³ Fino a conferire all'opera il valore di un referto abnorme, offrendola all'osservazione clinica (è il protagonismo della figura del medico, che –nel Tarchetti– può comparire, come en abîme, nel corso stesso di una seduta spiritica...):⁴ inscrivendola in quel tratto evolutivo delle poetiche romantiche (o appunto dell'Irruzione), che, nella dirittura del *fin de siècle*, l'austriaco Max Nordau (ma, prima, a partire da quel primo decennio postunitario, il Lombroso) avrebbe posto sotto il segno della Degenerazione (1895).⁵

Pure, sembra evidente come, presso gli scapigliati, si affermino, più o meno consapevoli, istanze da rapportarsi a una visione "dinamica" del subconscio;⁶ e ciò in modo tanto più programmatico, quanto più netto appare il rigetto di quell'egemonia scienziata, che essi potevano sperimentare da vicino, in quegli anni, nell'operato del primo Lombroso,⁷ e che proprio in quegli anni, con Zola, si sarebbe estesa ai territori del romanzo (ridotto sempre più a semplice reperto

dimostrativo –deprivato di quei margini d'imprevedibile così determinanti per la sua vocazione "polifonica").⁸ Una *irruzione* (del patologico e irrazionale) certo tardiva e consapevolmente derivativa (se non, spesso, apertamente scettica); ma forse è questo il tratto che la rende ancor meno governabile, se essa si è avverata, ormai, nel crollo di quegli stessi ideali risorgimentali (Moestrup) che già costituivano il limite positivo al debordare di quella pulsionalità, ed è levata adesso a baluardo contro quel determinismo che ormai intaccava la sfera stessa dell'artistico, intridendola delle proprie leggi ineluttabili (come lo stesso "metodo sperimentale"⁹ che Lombroso aveva proposto a partire da quegli anni '60). Ed è forse soprattutto a salvaguardia dell'autonomia dell'artistico, che, nella *mouvance* scapigliata, il terreno dell'"inspiegabile" e delle psicopatologie (campo di un disagio individuale rapportato a –ossia, rivendicato in ragione di– un disagio più ampio *della civiltà*, industriale e metropolitana),¹⁰ viene eletto a spazio privilegiato (forse ultimo, indeterminato spazio) per un'*esperienza* che già, seguendo il paradigma benjaminiano, si è indefinitamente dispersa.

Tutto questo avviene, lo abbiamo detto, in modo spesso controverso, in dipendenza da quelle prospettive fisiologiche o somatologiche (fino alle teorie atavistico-evoluzionistiche di un Lombroso, non prive di sfondi umanistici e storiografici) che in Italia in quegli anni sembravano ormai essersi affermate. E basti, qui, pensare alla singolare adesione che un autore come Dossi avrebbe dimostrata per le teorie lombrosiane, sino alla redazione di alcune esemplari pagine introduttive alle tabelle di *Autodiagnosi quotidiana*, che egli inviò per qualche tempo a Lombroso: un'adesione magari ambigua, stilizzata, o teatralizzata finanche, permeata di trascendentale umorismo (che per Dossi, ricordiamolo, è sempre la figura di un insolubile compromesso). Per non dire della ricorrenza, presso le narrative scapigliate, della figura del medico, sia pure come semplice destinatario di referti e confessioni da parte dei protagonisti narranti (e non, di norma, protagonista egli stesso, com'era già nel romanzo natu-

ralistico),¹¹ ribaltando così il punto di vista del narratore-scienziato del positivismo –qui infatti il protagonista, lungi dall’essere l’osservatore imparziale e oggettivante, è perlopiù il caso clinico (con ostensione di tutta la sua deformante soggettivazione, ad esporre il proprio “morboso lirico”).¹² È in opera, certo, un tratto denegatorio nei confronti delle imperanti istanze scientiste, avvertite come inadeguate a rappresentare e comprendere gli abissi del soggetto; queste istanze vengono allora puntualmente deluse (come tipicamente avviene per lo scienziato che nel *Pugno chiuso* di Arrigo assume il ruolo di narrante),¹³ oppure, proiettate in una prospettiva distopica, verso un orizzonte in cui il corpo umano, a furia di *dividersi* e tecnologizzarsi, si è già ridotto (anni-luce avanti la rivoluzione informatica!!) all’*ipertrofia* di “un cervello su un piatto attaccato con fili elettrici al mondo esteriore”:¹⁴ recuperando, piuttosto, quella *necessità* della malattia come fattore conoscitivo, che era stata postulata dai grandi pensatori irrazionalisti, romantici e post (da Novalis, a Schopenhauer, Kierkegaard, fino, poi –in anni ormai fuori l’esperienza scapigliata– a Nietzsche).

In una prospettiva “clinica” s’inquadrerà, allora, la vasta tipologia delle *ossessioni* e delle *perversioni* più o meno larvamente sessuali (la cui osservazione tassonomizzante si sarebbe poi imposta nella seconda metà degli anni ’80, con la *Psychopathia sexualis* dello Krafft-Ebing) –dalla necrofilia (*Un corpo*, di Camillo Boito), al feticismo (ad es. quello assai poesco dei denti, come in *Una notte di Natale* dello stesso Camillo, o nel *Re per ventiquattrore* del Tarchetti), alla casistica delle differenti fobie (anche linguistiche: *La lettera U*, ancora tarchettiana), perlopiù imperniate sul motivo “sinedochico” dell’*io* (e del corpo) *diviso* (ricorrente tipicamente in Tarchetti): del rapporto di un *tutto* organico rispetto ad una *parte* che, mesmericamente, si stacca e si autonomizza, convertendosi in antagonista (v. soprattutto *Storia di una gamba*).¹⁵ È una crisi, questa, derivante dalla coscienza, da parte del soggetto, di appartenere a una duplice condizione, di vita e di morte –o di *morte in vita*: di “bilico fra essere e

non essere”;¹⁶ e insieme (invertendo i valori –in una sorta di platonismo rovesciato) di *sogno* e di *realtà* (“Ov’è la realtà dell’ideale? Noi viviamo in due sfere diverse di sensazioni, in due elementi contrari, in due mondi disparati: nell’uno vi è l’ombra, il sogno, l’idea, l’immagine della cosa, nell’altro vi è la cosa”).¹⁷ Ma, certo, l’humus di tanta patologia nella rappresentazione va rinvenuto nella decomposizione delle estetiche “romantiche”, allora in pieno corso –dalla tradizione del *fantastique* del moderno (con la vertiginosa teoria di schizofrenie che in essa si era raffigurata), ai corrompimenti baudelairiani e post, al terreno sempre più autonomo, *célibataire*, degli sfrenamenti dell’*abnorme*. Più che consapevolmente richiamarsi a teorie tratte dalla psichiatria dinamica, questo campo pulsionale-culturale va a combinarsi con suggestioni frenologiche e lombrosiane,¹⁸ in un modo che perlopiù appare assai conflittuale e strambo (fino al caso-limite, quasi carnevalesco, di *mattoidi* di lombrosiana memoria, al cimento architettonico, di cui Dossi):¹⁹ tramite la messa in gioco di una serie di generiche nozioni scientifiche, le quali, se vengono citate, è perlopiù per dimostrarne l’insufficienza; o, al massimo (come nel racconto che citavamo di Camillo, *Un corpo*), per mostrarne vertigini o *béances*.

Una irruzione come questa, tardiva, malcerta, ma non meno imperiosa, si manifesterà allora, canonicamente, nella varia casistica *gothic* del Brutto e dell’*abnorme* (già tematizzata presso l’hegelismo, ma come puro “momento disparente”²⁰ –non, come qui, quale persistenza di un dualismo irrisolvibile, alieno a ogni possibilità di sintesi),²¹ di chi “non trovando il Bello” si *abbranca* “all’Orrendo” (Arrigo Boito, nella lirica *A Giovanni Camerana*, vero manifesto scapigliato di una estetica del Brutto): questa irruzione potrà porsi sotto l’egida romantico-democratica del gobbo Quasimodo, o addirittura sotto l’ala del realismo dei Goncourt (*Germinie Lacerteux* è lì, 1865, in perfetta sincronia, con quell’“attrazione sensuale, estetica per il brutto e il patologico”, di cui dice l’Auerbach di *Mimesis*); ma –insieme– in qualche capricciosità estetizzante, tutta interna al gusto

“moderno” del grottesco (tanto decisivo per la stessa costituzione dell’estetica dualistica in Baudelaire).²² Essa, pure, andrà ad agganciarsi, per contrasto o per converso (esemplarmente, in Tarchetti), a quel grande spettro di tematizzazione nella cultura tardo-ottocentesca, che è l’attrazione-repulsione nei confronti del Femminile, il terrore della sua *vampirica* potenza (sempre più indagata e mitizzata, nello studio dell’isteria), con la definizione di quest’ultima nel segno del fantasmatico o del chimerico, dell’angelico e dell’infero, del salvifico e del fatale.²³

La centralità del Brutto –in un sistema di romanticismo de-eroicizzato, esaurito, deluso o apertamente scettico, e segnato comunque dall’esperienza dello scacco o della normalizzazione (degli ideali risorgimentali, si è detto), quale ci appare il “sistema” scapigliato,– è quella, dunque, del grottesco, del carnevalesco addirittura (Roda) –dove l’*arabesque*, nella sua varia lezione (fino, all’indietro, alla *linea serpentina* che tanto peculiarmente Dossi prediligerà nello Hogarth),²⁴ si è fissata nel grafema di uno *stile individuale* inevitabilmente *humouristico* (Dossi), con tutto quanto di egotistico e deviante ciò comporta per una scrittura narrativa (dall’esercizio ipersoggettivante della digressione, alla scelta di una prospettiva decentrata e inattendibile, contro quella, panoramica e calata da un *alto*, tipica del narratore onnisciente).²⁵ A una simile prospettiva si riconduce anche quella topica declinazione del grottesco, che fu la passione del Bizzarro: la quale, se sembra in gran parte inscritta nel gusto delle rubriche nelle riviste popolari ottocentesche (così importanti per la definizione dello *humour* postunitario),²⁶ pure perviene agli scapigliati dalla aureo-gotica triade di Poe-Hoffmann-Jean Paul, col suo sternismo estremizzato, e giusto sul punto d’intersezione di umoristico, melanconico, e di quella vena *noire* da praticare con un surplus di rabbia aristocratico-*engagée*²⁷ (fino a sostanziare di essi l’intero “realismo” espressivistico). È quanto risulta da quella costante epocalmente “umorale” (umoristica) e splenetica (su cui andava imperniandosi lo stesso discorso della mo-

dernità),²⁸ che riscontreremo, esasperata, nel Tarchetti “breve”,²⁹ ovvero, teatralizzata, nei registri della popolar-trascedentale *melodrammatica* di Arrigo (e specialmente nell’iper-romanticismo autoparodizzante, e svuotato, del *Re Orso*) o –altrove– dell’Imbriani, –eppure, inverata ancor di più nel dandysmo letterario di un Dossi (col suo disegno di un *Libro delle bizzarrie*,³⁰ i progetti vari di *Rovaniane* e *Goriniane*, e quello stesso zibaldone di geniali astrusità che sono le *Note azzurre*). Lo “*humour*, o umore” (è espressione del Dossi delle *Note*), nella sua specificazione solipsistica, è il fuoco, anzi, di ogni psicopatologia letteraria d’età scapigliata: dove, Melanconia si erige a enigmatico emblema di un edificio meta- o anti-narrativo, quale può essere quello “geroglifico” del Dossi: di un autore che non poteva ignorare peraltro la gravità lombrosiana dell’autodefinizione (di un “geroglifico Dossi”),³¹ per quanto bilanciata dal richiamo, altrove, a quella linea serpentina dello Hogarth, o, più “parentalmente”, al *graphice scribere* dell’augusto Rovani.³²

Questa decostruttiva deriva “bizzarra”, già eticizzata (“il ridicolo è forse il sublime del serio”, per Tarchetti),³³ apre, infatti, *alla maniera di Callot*, ad una estetica dell’*improptu* e dello squilibrio: operante, questa, fino nelle disseminate *scapigliature* extra-lombarde (dai piemontesi, al napoletano e solo geograficamente defilato Imbriani, seguace del “gran Basile” e d’ogni deformazione barocca), o magari –concettualizzata all’estremo– fino a Pirandello; introducendo il germe decostruttivo, metadiscorsivo, e come corrosivo da una pronuncia di falsetto, nella fabbrica, da noi già così critica, del narrare.

Ciò che si marca, nelle narrative scapigliate, è dunque non altro che questa tensione della dismisura, dello squilibrio; se una sua risoluzione sarà vagheggiata da un Tarchetti, il quale –già assertore del “contrasto” come principio generativo della natura e del reale, o dell’universo stesso come “enorme contraddizione”,³⁴– non smette tuttavia di aspirare ad un baricentro pur sentito impossibile, ad un inaccessibile, quasi paradossale “punto d’equilibrio”,³⁵ proprio la costanza della sua disarmonia giungerà, nelle teorie di Arrigo, a fon-

dare una opzione (vedremo) supernamente *asimmetrica*. Evolutosi –quintessenziato– in traccia, graffito, grafema, questo principio di dismisura si fisserà nel motivo del *geroglifico* (dossiano) e nella costante della *macchia*, che, nel campo di un espressionismo postunitario (ancora Dossi, e poi Camillo Boito, Imbriani...), finisce per estremizzare –fino al corto-circuito, all’auto-avvolgimento, all’implosione– l’istanza archetipa dell’*arabesque*, centrale per qualsiasi *humour* del moderno.

Ma infine, la presenza dell’Anima Magnetica (che, per paradosso, sarebbe entrata in auge, in Italia, solo nell’ultimo ventennio del secolo –e con gli scienziati positivisti), postula –secondo i dettami assimilati dall’Oltralpe– un soggetto in comunicazione con le infinite risonanze del circostante, il quale accoglie le vibrazioni più intime e insospettate emesse dalla rete degli oggetti; un essere dunque *in corrispondenza* –perpetua e conflittuale– con le sue stesse proiezioni sensoriali. Fu sulla scorta del frainteso e sovrastimato esemplare di critica intuitiva prodotto dal Rovani, tutto inteso a designare i percorsi paralleli (ma non mai intersecantesi) delle Tre Arti Sorelle e delle loro “mutue rispondenze”, che gli scapigliati milanesi provarono l’urgenza d’un avvicinamento fra le arti, la tensione alla loro fusione in un ordine superiore e –diremmo con Arrigo– “etereo”, di esperienza estetica e sensoriale. In una parola, alla estesi della risonanza: ad una *sinestetica*, per cui fosse possibile “non far sentire le parole, ma i suoni [...] fare più che non letteratura, pittura”.³⁶ Vedremo, qui (nel terzo e ultimo di questi saggi), come tale modo singolare di porsi in risonanza poté grammaticalizzarsi presso Arrigo in una matura e indistricabile poetica dell’*asimmetria*, correlativa alla pulsione verso la totalità d’una *forma sferica* e superna;³⁷ per adesso, importa rilevare come, questo sinestetico, rimanga paradigma di conflitto, da riferirsi a un soggetto in bilico su di un sempre duplice (topicamente) ordine d’impulsi: rimanga, cioè, la molla tragica (ultraromantica) della *contraddizione* cosmogonica (in quanto *urto*, *moto*, o *lotta*), di cui parla Tarchetti³⁸ –quel

verbo dualistico lanciato da Arrigo fin dalla lirica-manifesto a proemio del *Libro dei versi*, condiviso pressoché universalmente in area scapigliata (e anzi, da un autore assai meno scettico– Tarchetti,³⁹ –universalizzato fino alla pretesa di reintegrare i “contrast” in una generale armonia della natura, retta da una “legge di compensi”);⁴⁰ un verbo che, posto in quella posizione cruciale, situava al centro di un nuovo modo del rappresentare quella retorica dell’ossimoro già affermatasi in quanto corruzione del modello dittologico petrarchesco, in ambito manierista e poi barocco (e vedremo, ancora, quanto decisiva sarà per Boito l’individuazione in Shakespeare di un principio di “duplice azione”).

Ora, una qualità di corruzione assai congruente a quest’ultima, e però –diremmo– sproteggta, deprivata dei filtri istrionici e capricciosi attivati da un Arrigo (dove il dualismo appare, piuttosto, come una strategia ulteriore di distanziamento), rinveniamo appunto presso l’autore di *Fosca*, nelle cui ossessioni non cessa di proporsi la tensione portante e sempre più topica di Eros e Thanatos; quel medesimo pathos melodrammatico (compresenza, vedremo di *vita* e di *morte*) che poté giungere, in Iginio, a tale insostenibile, informe limite di tensione e (impraticabile) verità,⁴¹ in Arrigo si riproduce in una versione decantata, intellettualizzata, soggetta a sempre sbilanciati simmetrismi –ma anche umoristica e disgregante. –Intesa, anche, in chiave estetico-ontologica (che prevede una disgiuntiva sintesi –di materia e spirito, forma e idea– solo nella sfera dell’arte).⁴² –E a doppio taglio, nel segno di una sempre “duplice azione”.

Più che passivamente riportare le fobie di una cultura (quella ottocentesca) la cui etica e il cui immaginario si strutturavano su dualismi fatali e non ricomponibili (immancabilmente imperniati su di un mito ben acquisito, quello dell’ancor più fatale enigma Femminino), in Arrigo il *dualismo* può nascere, insomma, come postura retorica, che è comica e tragica a un tempo (e ancora byronica), e troverà il suo corrispettivo gestuale in quel “labro” ironicamente “atteggiato” a “fischi” dello spirito-che-nega, la maschera demonicamente

alteregoica del Mefistofele goethianamente *suo*; ed è una postura, questa, che fa la sua comparsa, infatti, sin dal prologo del *Libro dei versi*. Nelle esperienze più apertamente polifoniche, questa dinamica rescindente, umoristica nella sua base, può esplodere più libera: nel Dossi –specie quello “teorico”– il *loop* dualistico, nell’affermarsi ancora una volta (il “tutto è doppio” di Alberto Pisani, atto però a esprimere un punto di vista già ironizzato dal narratore), si scompone e spezza “in centomila specchietti” (è detto nel *Margine alla Desinenza in A*),⁴³ quando non è più una convivenza di tensioni contrapposte a combinare un io segnato a fondo di scissioni, ma è invece la frammentazione solipsistica a disseminare, per via centrifuga, un soggetto che si dà insieme autoconsapevole e svuotato e già di partenza “specchio” (fino alla “popolazione di *Ii*, uno diverso dall’altro”, che lo abiterebbe,⁴⁴ o –specularmente– ai “tanti *ii*” di cui il Cirillo del *Male dell’arte* di Faldella sarebbe *s/composto*); e infine, a proporre tale soggetto come “rebus”: o, di nuovo, come *testo*, separato per sempre da un corpo la cui sintomatologia esso (soggetto) potrà osservare per via autoanalitica e come dall’esterno (cfr. l’*Autodiagnosi*), come in un vasto/angusto Teatro. –Possiamo supporre che proprio questa moltiplicazione di una tensione “ultrasoggettiva”, –che dà luogo a moltiplicazione (degli “*ii*”) disseminazione (i “centomila specchietti”) distribuzione enigmistica (il “rebus”), ma anche, però, genera l’intensità riunificante del “geroglifico”, –potrà far sì che i riflessi di umoristico/umorale vadano ad articolarsi in un sistema (una estetica), per quanto aperto e frammentario sia (e da ricondursi ad una sindrome melanconica e non più dualisticamente agonica).

Ma è proprio nella prospettiva del duplice e del *duale* che ha luogo la ripresa di uno dei maggiori e più topici nodi nell’esperienza romantica. Ossia, di uno dei suoi fondamentali miti narrativi, in grado di riassumere in sé le suggestioni dettate dall’imporsi nell’immaginario collettivo delle scoperte della prima psichiatria dinamica, fra ipnotismo e sonnambulismo.⁴⁵ Parliamo, certo, di quel *topos* della modernità, che

con Jean Paul si definì del *Doppelgänger*: ossia di quello che resta notoriamente il contributo più cospicuo che nel corso del secolo (e ben prima e ben oltre) la letteratura poté dare alla costituzione (allo scandaglio) di un Immaginario del Profondo, e alla definizione stessa di una topica di questo (ciò che Freud svilupperà intorno all’asse di rimozione / ritorno del rimosso, o di repressione / ritorno del represso; e al concetto, correlativo, di formazione di compromesso).⁴⁶

Un simile motivo aveva potuto affermarsi, a cavallo fra Sette e Ottocento, sotto la drammatica pressione di un duplice ordine d’impulsi, psichiatrico (con il diffondersi delle esperienze della prima psichiatria dinamica, e la conseguente scoperta d’uno sdoppiamento della personalità in latenza perenne nel profondo della coscienza, e sempre suscetibile tramite l’ipnosi, con grandi effetti di spettacolo e mirabilia)⁴⁷ ma anche filosofico: dalla scissione soggetto/oggetto operata nella teoria kantiana (fino al concetto di “estrapposizione” di se stesso: “che vi sia qualcosa fuori di me è un prodotto di me medesimo”), allo stesso ipersoggettivismo della prima teoria idealista, specialmente fichtiana (la quale ingenerava dialettiche, imperfette fino al tragico, di Io che si auto-pongono e in sé medesime individuano forme fondanti di opposizione: e di scissioni, quindi, tutte interne all’Io medesimo, fra l’infinità di un Sé assoluto e la sua stessa deriva empirica e relativizzata –io posto fuori dell’io): teoria pur duramente contestata da un artefice di *Doppelgänger* come Jean Paul, e decostruita, di norma, nelle rappresentazioni di soggettività “doppia” (e ricordavamo quanto poco Hegel amasse le “dissonanze” e “lacerazioni” di Hoffmann, non riconducibili a unità). Adesso, giunto alla sua età argentea, questo *topos* sdoppiante si è in qualche modo normalizzato, uscendo dal campo del meraviglioso per rientrare in quello dello psicopatologico: e trovare una forma (positiva, nonostante) di razionalizzazione, fino a ridursi alla sua pura sostanza di sintomo. –A ricondursi cioè ad uno stato in cui la scissione di personalità e pulsioni si è del tutto esplicitata, teatralizza i suoi sintomi e le sue pia-

ghe all'interno di un soggetto "duplice" ma non (di norma) duplicato, per entrare nel dominio di quello che ora Fusillo (ultimo sistematore delle aporie dell'*altro* nel *medesimo*) definirebbe del "doppio apparente" schizomorfo.⁴⁸

La topica di una scissione in "due anime", verrà elevata a programma sin da quel famoso prologo del seminale *Libro boitiano* dei versi sulla base inequivocabile ed inevitabile delle *Fleurs du mal* (diciamo almeno dell'*Héautontimorouménos*, per quanto spinto sull'intérieur assai più a fondo che non negli schematismi di Arrigo e Associati). Si tratterà, certo, di un programma abbozzato appena –non più che "larva", ma ben somatizzata, di teoria– eppure irradiantesi subito su gran parte della retorica scapigliata, fino a trovare la sua cifra più disgregante e drammatica in quel motivo eminentemente tarchettiano del Corpo diviso –autonomizzazione di una (o di più) parti del corpo tratta nel segno di Gautier e di Gogol', che ricorre all'ossessione nelle trame feticiste dell'Iginio *fantastique* –fra rotule, fibre, denti, occhi, gambe...– ma fino a spiritualizzarsi (tra sprigionamenti/imprigionamenti di puri spiriti, magari in/da un lampone...), e allo staccarsi totale del cervello dal corpo, di cui (abbiamo visto) dirà Dossi nelle *Note*. Con tutta insomma la liberazione d'un *fantastique* "anticlassico", comico-grottesco, che è (rileva Roda) carnevalizzante addirittura.⁴⁹

Il discorso della Reduplicazione (e della rescissione) si è dunque consolidato, a questo punto, in una sua linea portante e una sua tradizione assai riconoscibile; motivo insieme occulto (a pensare alle resistenze che dovettero suscitare i suoi *exempla* –dagli *Elisir del diavolo* di Hoffmann, al *Sosia* di Dostoevskij– presso il pubblico dei critici) e canonizzato (attestatosi in *corpus* ripercorribile): ed è in questo motivo che soprattutto dovè identificarsi l'intero genere *fantastique*, preda in seguito di ectoplasmi sempre più eterei e visioni più spiritualizzate; pure, non sarà più disponibile, questo, nella sua *hybris* originaria, dando luogo a una casistica in gran parte intellettualizzante, se non proprio ironica (semmai sulla scorta di Jean Paul).⁵⁰ Certo è che nei decenni

scapigliati l'insidia maggiore al protrarsi del mito sarebbe venuta dalla scuola positivista (e dalla psichiatria organicistica, che la rappresentava); più che nella psicopatologia dello *Horla* (1886), un rilancio del Doppio si sarebbe dato, di fatto, in un inquadramento scienziato sì, ma progressivamente cupo, latentemente "occulto" (si è detto), e pencolante sull'eresia alchemica (e il *Dr. Jekyll* verrà nel 1886): mentre, ancora più tardi (1891), il motivo si darà riflesso nella più vasta e impigliante rete del Testuale, ed estenuato in esso, come nel *Dorian Gray* che virtualmente chiude il circolo, addentrandosi nelle volute di un'estetica dandy⁵¹ e convertendosi nelle topiche non meno raddoppianti e duplici del riflesso di Narciso e del ritratto dell'amante.⁵² Tutto questo, quando le ragioni dell'insorgente simbolismo andavano sovrapponendo la figura del fantasma a questa del Doppio: così in un testo che per vari tratti è da considerare tardo-scapigliato, e per nulla privo di effetti tarchettiani (fra cui, non ultime, le emergenze feticistiche), come appare *Malombra* (1881), i due *topoi* si sarebbero ricomposti con la ripresa del motivo della reincarnazione (già poesco –*Ligeia*...– e già nervaliano –*Sylvie*) –quello stesso che in area scapigliata aveva già dovuto produrre, sette anni prima, *Une ressemblance*, ad opera di Luigi Gualdo⁵³ (ma, diversamente, e puntando sulla dominante spiritica, aveva dovuto già emergere nel Tarchetti di *Riccardo Waitzen*, o, anche, lo si è detto, di *Uno spirito in un lampone*). –La ripresa fogazzariana appare, a sua volta, una revisione "isterica" del topos: non più vissuto, questo, dalla parte dell'osservante/amante perturbato (come ancora in Gualdo), ma assunto, in prima persona, dal soggetto rassomigliante e presunto reincarnato.

Se in un "sistema" come quello scapigliato (tutto bilicato, peraltro, su una controversa definizione di "realismo") torna a intessersi la rete di reduplicazione (trama sì *maudite*, cospirativa, ma non meno canonizzata, ormai, malgrado tutto –né dimentica del suo fondamento nella Classicità profonda, fra Euripide e Plauto), ciò avviene giusto col suo innestarsi entro la smagliatura del Duale; così, il

conflitto non è più quello istituito con l'*altro* (un altro-da-sé che è insieme un differente se-stesso) da parte di un *medesimo* (il sé, già consolidato come *se stesso*), casomai per comprendere quanto l'*altro* sia il *medesimo*: ma avviene entro una polarità pulsionale, fra coppie di tensioni dell'io di cui ciascun polo è a tal punto presente alla pienezza della coscienza, da poter ordire una sorta di teatro da camera (retto, semmai, sulla compresenza di un io-attore e di un io-spettatore: dove, eventualmente, il primo si esibisca ad esclusivo vantaggio del secondo).⁵⁴ Se il raddoppiarsi dell'immagine del soggetto o la sua proiezione su altre immagini, equivale, nel nucleo dell'esperienza *fantastique*, alla distruzione del soggetto stesso, la 'figura' duale, giusto in quel cuore tragico, calligrafizza il geroglifico d'una tensione destinata a mai poter sciogliersi. Perché, nella soggettività del *dualismo* (scapigliato), ogni *medesimo* è a se stesso *altro* –ogni soggetto riconosce dentro sé una teoria di alterità antinomiche, che ne frantumano l'unità, lasciandola geminare di continuo. Nell'onnipervasività della 'doppiezza' scapigliata (il raddoppiarsi senza fine di personalità entro teorie di opposte propensioni, l'autodistanziamento ilaro-tragico di chi si stia osservando in una molteplicità di rescissioni intransitive), traluce un narcisismo fondamentale –non a caso, riflesso (si pensi al Dossi) non solo nella teoria, ma, soprattutto, nel corpo stesso (*ipertròfico*, lo dice Dossi) della scrittura; qui, la coazione all'auto-moltiplicarsi (e, nei casi più dichiaratamente patologici, al disgregarsi psico-fisico), o al mettere a nudo l'interminabilità delle proprie antinomie, esprime una inarrestabile pulsione ultrasoggettiva: quella che potrà compiersi nelle teorie e pratiche dell'umorismo.

Fra Narciso e Pigmalione

Ora, nel compulsivo e magmatico (magnetico) orizzonte di Scapigliatura, questa opposizione fra più istanze dell'io, ingenerante dualità ed eventualmente scissione, si esprime, in primo luogo, nell'adesione a due miti classici (ovidiani),

in cui il desiderio concreta le sue proiezioni in forme d'illusione che risulteranno diversamente inafferrabili.

Ci riferiamo, in primo luogo (e inevitabilmente), al prototipo di ogni reduplicazione –mito primario, generativo (nell'osservanza ad esso o invece nel suo rovesciamento) della teoria dei doppi del sé, dalla classicità fino al Moderno. Nella vicenda di Narciso, la rivelazione dell'immagine non dà luogo (non subito almeno) a quell'autoriconoscimento dislocante, straniante, a quel conflitto con un medesimo/altro, che avverrà immediato per il soggetto del *fantastique* per via dell'avvertimento di un suo doppio; il conflitto avverrà solo ad uno stadio ulteriore, quando sarà chiara l'impossibilità di adempiere a quella domanda di ricongiungimento fra il sé e la propria immagine staccata, altra: ed esso sarà ricomponibile solo nell'assorbimento all'elemento materno/specchiante, alla mortale fusione con l'immagine specchiata (la quale, prima ancora che la morte del soggetto, significherà la morte dell'immagine, e del suo riflesso). Se al centro dei miti moderni di sdoppiamento campeggia il dramma destato dalla consapevolezza di non poter mai realmente conoscere se stessi (al modo della sesta tavola dei *Capricci* di Goya, dove, sotto due maschere volte l'una verso l'altra, campeggia il motto: "Nadie se conoce" –"Nessuno si conosce"),⁵⁵ nel mito di Narciso (che, di fatto, fonda questi miti) è il riconoscere l'immagine riflessa come propria, a causare la rovina del soggetto; è Tiresia, l'indovino, ad affermare, nel racconto delle *Metamorfosi*, che Narciso potrà vivere a lungo "si se non noverit" ("se non si conoscerà": se non si vedrà e, insieme, se non riconoscerà l'immagine come quella di sé).

Ciò che è in gioco, nel mito, è la sostanza simulacrale intrinseca ad ogni innamoramento (ovvero –come si fissò nel paradigma medievale e cavalcantiano degli spiriti– dei *phantasmata*), il suo *pervertirsi* originario, attivato da una complessa dinamica della visione, che solo una norma (un patto sociale, un cerimoniale e semmai un sacramento) saprà ricondurre a un fine, riassoggettare a un controllo. Più a mon-

te, si tratta, qui, del mito originario della pienezza androgina, che –appunto– l’esperienza dello specchio (nel senso messo in luce da Lacan) in quanto generatore d’identità e di patti sociali, sarà in grado di scindere e di moltiplicare; la riappropriazione della propria immagine, però, non potrà avverarsi se non nel quadro d’una regressione all’indistinto-specchiante: l’acqua in cui l’immagine è riflessa –lo stato larvale (fantasmatico, funereo) di *umbra*, in cui il riflesso di un’*imago* può prendere corpo, vivere la sua vita d’illusione (“ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est”).

Se la visione della propria immagine riflessa ingenera nel soggetto vaghezza di ricongiungimento, la sua assenza, il *vacuum* di uno specchio che non rimanda più al soggetto il suo riflesso (Hoffmann) oppure (altrimenti connotati) la perdita dell’ombra (Chamisso, Andersen) o l’autonomizzarsi vampiresco dell’immagine dipinta rispetto a quel che essa effigia (*Il ritratto ovale* di Poe, e poi *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde), spalancano per il soggetto l’angoscia della perdita della sua unità, costringendolo non solo ad avvertirsi sdoppiato, di sua costituzione:⁵⁶ ma anche, a confrontarsi con l’autonomia a cui è pervenuta l’immagine di sé, a interpretare il suo attestarsi in un cono d’*ombra* indipendente dal proprio volere, e insomma ad inseguire costantemente la propria proiezione demoniaca onde tenerla a bada; salvo, poi, riscoprire se stesso come niente di meno della propria proiezione. E dover fare i conti con la fondamentale assenza, il vuoto ontologico, suscitato da una qualità di presenza che è, insieme, esorbitante ed enigmatica.⁵⁷

Il mito di Narciso, pervadente specie la seconda Scapigliatura (tutta la teoria dossiana dell’Umoreismo atrabiliare risente di una disposizione narcissica non occulta: per non dire, qui, degli specchi sempre dossiani degli *Amori* 1886), è percorso esplicitamente da Luigi Gualdo, e da lui ripresentato in una inedita prospettiva femminile. *Narcisa*, racconto pubblicato nel 1868,⁵⁸ ricontestualizza il mito nel quadro d’una iconografia prelusiva alle delizie *fin-de-siècle*, dominata dalla figura, paradossalmente devozionale (auto-

devozionale), d’una vergine Narcisa (anteriore a quella del Capuana), celebrante i riti della propria bellezza fra vertiginose sale di specchi (riflessi non troppo differenti dallo specchio, più tardo, di *Une ressemblance* –dove la rassomiglianza servirà, al protagonista, a sovrapporre il passato ad un presente, nell’ottica perturbante del *déjà vu*). Fissità è la chiave di questo etereo, quasi impalpabile narrato, in cui il posto della diegesi è occupato quasi per intero dal modo della descrizione; la reduplicazione, peraltro, è qui presentata ad uno stadio sorgivo, aconfittuale, come pura estasi contemplativa (così come certo si conviene, per ogni ripresa del tema); una deviazione ulteriore è data, poi, dalla conversione al femminile (e in femminile) del mito: ciò che costituisce un’infrazione rispetto alla prospettiva androgino-essuata presentata da questo, e al tempo stesso dispiega tutta una morbosità devozionale nel culto della propria immagine virginea. “Non si vide mai una più perfetta espressione della vergine”, ci dice infatti il narratore, con atto implicante una sottile disposizione contemplativo-blasfema; altrove, si parla esplicitamente d’un “culto della propria persona” (perdi più “artistico e, per così dire, impersonale”), o, nel descrivere gli appartamenti della protagonista, si enuncia: “Quelle stanze erano un santuario”. –Poi, il nome della Narcisa non è pronunciato, se non nel titolo; nel corso della narrazione, non viene denominata se non con la terza persona assoluta, pura, di “Ella”.

Larga parte della descrizione degli appartamenti di Narcisa, è occupata peraltro dalla descrizione dei due “gabinetti” di lei. Sulla parete di fondo del primo, “le tende rosa si aprivano lasciando vedere un grande specchio”; nel secondo, la prospettiva si moltiplica ulteriormente: “da qualunque parte vi volgiate non era possibile scorgere altro che specchi”. È in questo secondo ambiente che la protagonista si ritira, nel pieno d’una festa data in casa propria, dopo aver ascoltato da “un vecchio scienziato tedesco” certe illazioni circa lo sfiorire inevitabile d’ogni bellezza (“È strano il pensare che fra poco tutta questa bellezza sparirà e che le forme

superbe e l'occhio fulgente non faranno più vittime!...”). –Sì che, giunta al gabinetto degli specchi, *Ella* “sprigionò la massa dei capelli che si sciolsero in onde luminose sulle spalle d'alabastro, strappò gli uncini della veste che cadde a terra, scosse ogni velo e si guardò intorno”: ricostituendo, così, un trionfo moltiplicativo alla propria immagine. Questa percezione di un sé moltiplicato, gloria d'una purezza d'immagine (“riunì le braccia sopra la testa [...] rammentando la postura della Frine davanti ai giudici e si sorrise, contemplandosi”), diviene però insostenibile, sino all'indistinto –addirittura– d'un afflosciarsi quasi danzato, segnale dell'avvio a una perfetta (e paradossale, e coreografica) “morte di bellezza”:

Poi un fremito l'agitò –impallidì tanto da sembrare il marmo di Pigmalione che appena fatto donna ridivenne statua, poi lentamente accosciandosi come chi si sente mancare le forze a poco a poco, cadde sulle ginocchia, frammezzo alle sue vesti, poi piegò adagio all'indietro, incrocicchiando le braccia sul seno e tirandosi addosso tutto quello che poté con un gesto d'estremo pudore:

dove, la contiguità della proiezione narcissica, si risolve col richiamo ad un altro mito di proiezione e di rispecchiamento (a cui Narciso, lo abbiamo visto, appare connesso dall'origine): quello di Pigmalione, invertito casomai (là dove la donna ridiviene marmo). Qui, il riferimento ovidiano vale a ricondurre dalla parte del creatore-narrante quell'annientante spettacolo di auto-contemplazione; il descrittivismo esasperato che caratterizza questo testo, indica l'insorgere d'un secondo grado di voluttà narcissica: definisce –da parte di chi è a scrivere, descrivere– uno stato di contemplazione come devozionale dell'oggetto che si sta de-scrivendo e, nella descrizione, in-scrivendo (effigiando).

Ancor più che il mito di Narciso, è quello di Pigmalione a scatenare proiezioni reduplicative, presso gli autori scapigliati; un mito posto in relazione di contiguità rispetto a quello di Narciso (sin dalla formulazione ovidiana e poi

presso *ekphrasis* come quelle dei sofisti –mentre, nella continuazione del *Roman de la Rose* da parte di Jean de Meung, sarà Pigmalione stesso a paragonarsi a Narciso)⁵⁹: e che al pari di esso si fonda su una *autosufficienza dell'immagine*⁶⁰ (prima ancora che su un conflitto causato da qualche imperiosa insorgenza di immagine),⁶¹ e sull'impossibilità di un desiderio, nato dall'assoluto dell'immagine– per quanto, qui (in Ovidio, almeno), con beneficio di *happy end*.

Questo mito, trasponendosi nel motivo (altrettanto topico) dell'amore della statua, si affaccerà nella vicenda di *Lorenzo Alviati* (dall'*Amore nell'arte* tarchettiano), il quale, già convinto che “un artista non può amare che l'amore” (e considerare l'oggetto d'amore come prolungamento della propria arte?),⁶² finirà per innamorarsi, a Firenze, della Venere dei Medici, fino a impazzirne; più espressamente, esso si ripresenterà in quello che, nel '74, apparirà come la compiuta parodia e il rovesciamento del medesimo *Amore nell'arte*, la metabolizzazione umoristica del relativo morbo epocale emergente in esso: ovvero *Il male dell'arte* (1874) del Faldella.⁶³

Ma, più che su ogni altro esempio, varrà la pena di partire dal caso (che citavamo) presentato da Camillo Boito in *Un corpo* (1870): racconto in cui si valorizza fino ad un limite veramente estremo il motivo del ritratto dell'amante,⁶⁴ nella disgregante prospettiva (schopenhauerianamente tipica di Camillo) di una realtà da intendere come pura forma di rappresentazione.⁶⁵ Qui, il mirabile *corpo* di Carlotta (in cui parrebbe riflettersi la perfezione e la natura autoiconica di quello galdiano di Narcisa), che sin dal titolo è soggetto ad una dura oggettivazione⁶⁶ (assorbendo la diegesi intera nell'immediatezza della sua *presenza*), diviene l'oggetto d'un duplice ordine di proiezione pigmalionica. In primo luogo, l'io-narrante è un artista, un pittore; il primo dei due motivi portanti, lungo i quali si snoda questa narrazione di un corpo, è appunto l'incombenza d'un “gran” ritratto della diciottenne protagonista, sul corso del racconto. Il dipinto, che la raffigura nelle vesti di Aretusa (luciferino presaggio d'una morte per acqua, e di lei riduzione a Materia),⁶⁷

apparirà all'inizio del terzo capitolo, mentre il narratore vi sta apponendo "gli ultimi tocchi":

Ogni tantino m'allontanavo dalla tela di alquanti passi per guardarla con compiacenza; prendevo uno specchietto e, voltandomi, stavo un po' a contemplare beatamente in esso la immagine del dipinto; poi sbalzavo presso a Carlotta, e inginocchiandomi davanti a lei e baciandole le mani, le dicevo: -Tu mi hai rivelato a me stesso: o questo lavoro è tutto tuo, o tu sei uscita dal mio cervello.

Un intrico di rispecchiamenti e di riflessi (Pigmalione rivelato in Narciso), al cui centro si accampa l'illusionismo ulteriore, quasi tassiano, dello "specchietto" che l'artista utilizza per riflettere l'immagine (riflettersi *dentro* l'immagine) del ritratto da lui dipinto della donna amata *in presenza* della donna amata (e de-animata, in questo, proprio per la sua mutazione in ritratto); una triangolazione straniante a definire l'autonomia sovrana dell'arte, in grado di cancellare la sostanza stessa dei corpi. -"Tu sei uscita dal mio cervello". -L'identità -reduplicante- di *corpo* e di *quadro* verrà precisata subito appresso, di nuovo in un gioco di superfici e di riflessi (in cui il corpo vivente rientra, quasi, dentro la cornice del suo dipinto):

I raggi del sole, che entravano senza ostacolo dall'ampia finestra, e, rischiarando di un'allegria luce il quadro, facevano brillare l'oro della cornice, di rimbalzo mandavano sul corpo divino di Carlotta un lume pieno di riflessi, che permetteva, senza il volgare contrasto di un chiaroscuro eccessivo, lo studio fine di quei contorni flessuosi e di quel colore delicatissimo.

È qui che la metamorfosi è compiuta (quella suggerita da Gualdo, nella chiusa di *Narcisa*: e su cui, modello dei modelli, s'era sviluppato *Il ritratto ovale*, di Poe). La donna si realizza in effigie. Un'immagine dotata ormai di perfetta au-

tonomia, capace anzi di prendere il posto del suo referente (se la donna diviene "la copia viva dell'opera").⁶⁸

Siamo giunti, insomma, nelle regioni delle reduplicazioni fantasmagoriche, fra le scenografie dell'illusione (campo del "lume pieno di riflessi");⁶⁹ non resterà che confermare, a questo punto, la conversione ormai apertamente pigmalionica, la riduzione del *corpo* al *quadro*, dell'organico all'inorganico:

la mia tavolozza era, dopo un'ardua ma dolcissima fatica, giunta a tal perfezione che mi faceva andare in visibilio. Carlotta m'innamorava anche più nel mio quadro che in se stessa: la mia vanità m'aveva tanto ubbriacato che in qualche istante quella donna mi sembrava la copia viva dell'opera delle mie mani.⁷⁰

Il circolo non potrebbe chiudersi in modo più esplicito e perfetto, in un gioco d'oggettivazione dei propri fantasmi, o nell'oggettualizzazione addirittura imbarazzante del corpo del proprio *oggetto* amoroso, del corpo d'un *soggetto* femminile (e, in quanto femminile, negato, soppresso) non esente da una certa qual spiritualità virginale.

La ripresa del mito pigmalionico, fin qui piuttosto prevedibile per quanto invertita di segno (dall'animato all'inanimato), s'incrina e insieme si rilancia in un secondo ordine di proiezione, ben più distruttivo del primo. Si tratta della figura mefistofelico-scientista dell'anatomista, alla ricerca alchemica (e positivista) di una definizione della quantità di materia, di cui le sue teorie vedono formato lo spirito:⁷¹ Carlo Gulz, il cui nome parrebbe riecheggiare quelli dei fondatori della frenologia, il "craniologo" Franz Joseph Gall e il suo allievo Johann Caspar Spurzheim, le cui concezioni, assai prossime alla fisiognomica, circa il localizzarsi delle varie inclinazioni personali entro specifiche zone cerebrali, trovavano argomenti nuovi proprio in quegli anni, specie nell'opera del Lombroso (ma il giovane Cattaneo, su un numero del 1839 della "Biblioteca italiana", aveva già messo in luce i rischi, anche ideologici, di quei determinismi). In una lettera spedita all'artista-nar-

rante (ultima testimonianza in vita del *corpo*), la protagonista (Carlotta –dal nome stranamente speculare a quello di Carlo Gulz) rammenta come, alcuni mesi prima, avesse visto in un locale il Gulz stesso parlare concitatamente fra un crocchio di amici, esprimendo il sinistro desiderio di dissezionare il corpo di lei.

“Giuro, amici miei, giuro in virtù del mio presentimento, e in nome della scienza, che la bella Carlotta” (come sapeva egli il mio nome?) “riposerà sul marmo della mia tavola, per rivelare al mio cortello il segreto della sua bellezza”

(e certo non andrà dimenticato che in quello stesso 1870 Lombroso, nel corso di un'autopsia, rinveniva nel cranio del brigante calabrese Villella quella celebre anomalia –nella fossa occipitale mediana– che avrebbe dato l'avvio alla sua dottrina dell'“atavismo” dell'uomo delinquente). –Una selva esemplare di proiezioni è in gioco, nel passo appena citato: la corrispondenza di “presentimento” e di “scienza”, di scienza e di magia, muta questa fede già ineluttabilmente positivista, in eresia alchemica *tout court*; ciò accade mentre viene espressa una liaison metonimica di *corpo* e di *marmo*, la quale giunge a inscrivere la scienza in una sfera sacrale (lo studio di anatomia –già caro al fratello di Camillo– tradotto in sacrificio) e insieme, compiutamente artistica (“L'arte abbraccia la scienza”, è, pronunciato nell'ultimo capitolo, l'ambiguo motto di Gulz). Così si annuncia per l'anatomista il motivo pigmalionico; e ciò esattamente nei termini di ribaltamento già validi per il pittore; come quest'ultimo de-animerà una donna trasformandola in ritratto (addirittura mineralizzandola nel mito di Aretusa), l'anatomista (artista-scienziato) giungerà all'Opera (alla statua anatomica) non attraverso una fabbrica, ma per il tramite di uno smembramento.

Ma ancora, lo stupore e il tremore sorto in Carlotta nel constatare ch'egli è a conoscenza del suo nome e implicitamente che il proprio nome rispecchia, al femminile, il nome dello scienziato stesso, implicano una connotazione fanta-

stica e addirittura *Doppelgänger* (ulteriore alle dissociazioni corpo-ritratto, corpo-cadavere), che nel gioco dell'intreccio contribuisce a depistare il lettore e gli attori stessi, sotto la demonica e ‘positiva’ regia dell'ineffabile Gulz.

Questa proiezione duplice (del pittore e dell'anatomista) sul *corpo* oggettivato, non potrà che unificarsi, a un tal punto della diegesi: e non è un caso se sul medesimo numero di un quotidiano, il narrante trovi dapprima una recensione magnificante la sua “Aretusa”, e in seguito la notizia del ritrovamento nel fiume del corpo d'una giovane bellissima, morta per asfissia, che egli subito intuisce trattarsi di Carlotta. Al dileguamento della vitalità del *corpo*, corrisponde la scomparsa del suo simulacro: il dipinto, “dopo essere stato due soli giorni esposto agli avidi occhi del pubblico”, viene comperato da un anonimo acquirente.

Terminata l'opera, insomma, consumatala fino alla sparizione –che non a caso corrisponde alla estinzione fisica del suo modello,– essa si ripresenta nella seconda sfera (diciamo) anti-pigmalionica: il *Laboratorium von Karl Gulz*, una sala speciale dell'obitorio, “circondata [...] di vetrine, contenenti dei corpi imbalsamati, che parevano vivi” e –del tutto specularmente– di “quadri senza cornice”, appesi “sopra gli armadi”. La speculare delle due “arti” è a questo punto esplicitata; addirittura, nella stanza compare il ritratto d'un vecchio, “dipinto dal Raal”: e il suo corpo, mummificato dal Gulz con perfezione tale, da farlo sembrare “viva immagine”.⁷²

È dunque qui che, “sopra una tavola di marmo”, al centro della sala, il corpo di Carlotta sta esposto, circonfuso d'una sua pietrificazione cadaverica, per un ordine d'identificazione fra corpo e opera che subito verrà dichiarato dall'intervento di Gulz, il quale fa sfoggio della propria ars mummificativa, e dei relativi strumenti: non senza un richiamo a Friedrich Ruysch (il celeberrimo autore di “preparati anatomici” cantato nelle *Operette*), tale da illuminare l'intera vicenda, più che delle luci elettriche della scienza positiva, delle smaglianti penombre di laboratori e labirinti secentisti:⁷³ che a quelle luci (vedilo presso il Gorini, quello

del Dossi, il maestro nuovo di mummificazioni...) gli scapigliati sempre correlavano.

Ci troviamo, qui, nel mezzo di una *quête* frenologica, relativa al funzionamento (il “come”) dell’essere e la psiche degli uomini –inchiesta della “materia” e del “processo delle loro sensazioni e del loro pensiero”,– nella prospettiva insomma d’una unificazione di “fisiologia” e di “psicologia” (per quel dibattito che il positivismo stimolava, e che in Italia trovò sviluppo fra Lombroso e Mantegazza). Una interrogazione filosofico-fisiologica appare, però, come corrotta dalla sotterranea presenza d’una dominante estetica (“Le ossa, i visceri, i tessuti dell’uomo, come spiegano la vita, così spiegano la bellezza. L’arte abbraccia la scienza”, afferma Gulz), non meno che dalla persistenza duale (positiva nel pittore, negativa nell’anatomista) del motivo pigmalionico. Così, a coronamento di una vicenda reduplicativa come è questa, non potrà che imporsi una emblematica specularità fra le due Opere, fra le due fabbriche (di segno l’una all’altra opposto –costruttivo-sintetico l’una, decostruttivo-analitico l’altra: ma alchemiche entrambe a loro modo); specchiante giustapposizione di simulacri, in una specie di allegoria che vede, al suo centro, la sublimazione del *corpo*: “Girando gli occhi” (dal cadavere sul tavolo anatomico), “vidi il mio quadro dell’Aretusa, ancora appoggiato alla parete sul pavimento”. –L’artista-narrante tornerà ad acquisire questo ritratto, senza resistenze da parte del Gulz (che infatti avrà potuto realizzare, a questo punto, il suo più profondo sogno contro-pigmalionico).

Il gioco scenico crea di nuovo, qui, un meccanismo d’illusione fantasmagorica, giocato fra rispecchiamenti riflessi luminosi per quanto offuscati (“la luce non entrava più nel mio intelletto”); ma, in questo quadro, l’affermarsi della figura di Gulz come rappresentante di uno scientismo opposto all’“illusione”, avviene in una luce di tenebra al limite dell’alchimia nera: se Gulz può (deve) affermare che “la sola cosa effettiva, la sola cosa reale, è la scienza”, e “il resto è illusione o fantasmagoria”, egli deve anche tacere di quanto a lui stesso si deb-

ba dell’orchestrazione di tale fantasmagoria. La corrispondenza di questo predatore di simulacri (i ritratti, i corpi stessi fetici e sentiti come simulacri)⁷⁴ col diavolo della tradizione del Doppio *fantastique*, predatore d’ombre e immagini allo specchio, è evidente; il giuramento, che Gulz fa a se stesso, di poter disporre di quel corpo sul tavolo anatomico, equivale –per Carlotta– a un indesiderato patto col demonio. La divaricazione di Ideale e di Reale (così tardo-romanticamente sentita presso la generazione scapigliata) trova, qui, una manifestazione assai chiara nel suo groviglio ed enigma; più che giocare sulla inconciliabilità dei due ordini, il conflitto s’instaura fra due ideali d’arte e di bellezza che appaiono, infine, egualmente distruttivi e astratti: fra due opposte/convergenti proiezioni pigmalioniche. La reduplicazione imperfetta dell’anatomista e del pittore, si gioca sulla plasmazione di un *corpo* molteplici-mente simulacrale: quello di Carlotta, che volta per volta potrà essere ritratto, corpo, cadavere –e sempre e comunque Opera, *immagine* feticiizzata che, ovidianamente, *vale più del suo semblante*.⁷⁵ Il simulacro dipinto di Carlotta, che Gulz, dopo aver esposto nel proprio studio, rende infine al narrante, sancisce allora un chiaro patto identitario tra i due membri della coppia pigmalionica, già attratta in una sfera diabolica (secondo gli ormai attestati crismi del *double*). D’altra parte (avrebbe scritto Camillo in un’altra *storiella vana*), “tutti gli uomini della terra, noi stessi compresi, non siamo altro, ed al più, che la materia prima delle opere d’arte”.⁷⁶

Il tema anatomico e mummificativo era passato, così, dall’uno all’altro dei fratelli: in Camillo, con tanta maggiore forza allegorica, però, che non degli schematismi del *Libro dei versi* di Arrigo (vedi *Lezione d’anatomia*, e *A una mummia* –ma anche *Un torso*, dove anche il motivo della statua si assoggetta all’obbligatissimo degrado). Uno sviluppo analogo, sotto diversi aspetti, rispetto a quello di *Un corpo*, sarà invece proposto da Faldella quattro anni più tardi, con *Il male dell’arte*. Nel quadro d’una narrazione umoristico-parodica, il protagonista di questo racconto (dove va a parodizzarsi l’intera retorica tardo-romantica propria della prima genera-

zione scapigliata⁷⁷ –quella quintessenziata nell’*Amore nell’arte* tarchettiano, e già decostruita, nello stesso anno di *Un corpo*, nella dossiana *Vita di Alberto Pisani*), si assoggetta ad una più esplicita e apertamente patologica sindrome di Pigmalione. Come un Lorenzo Alviati spinto alle più estreme e grottesche conseguenze, come un Alberto Pisani ancor più stravolto delle sue monomaniacali velleità artistoidi, il protagonista-narrante di primo grado (il racconto è difatti incorniciato nel commento di altro, più divagante narratore, il quale se ne estranea e lo presenta come referto), un artista alla ricerca disperata d’una ispirazione, riesce a innamorarsi solo quando sente che una donna è *la sua modella*, sino a riprodurne l’immagine idealizzata nella statua (alquanto *pompière*) d’una “Scolara”. In seguito, sposata la donna-modello, provata la paradigmatica inadeguatezza del *reale* (la realtà mediocre e borghesuccia di quello ch’egli aveva eletto, a un tempo, quale oggetto amoroso e modello-motore della propria arte), un *reale* tale da intaccare la stessa integrità dell’*ideale* artistico per un attimo conseguito, riposto nell’identificarsi della donna col simulacro artistico e autoriale, non v’è altra scelta se non quella distruttiva (fagocitativa addirittura), nei confronti di ambedue gli *oggetti*:

Mentre io era lì per stramazzarla sul pavimento, mi caddero gli occhi sulla *Scolara*, che dicevano il mio capolavoro di scultura. La fronte di quella statua di marmo mi sembrava che lueggiasse splendori. Ella sì era artista e mi comprendeva! /
Lasciai Alfonsina e mi buttai sulla *Scolara*... La baciai... la abbracciai... la ribaciai follemente... Mi sentii pullulare nella testa delle idee strambe e feroci... Amare è mangiarsi, distruggersi, confondersi... I preti ingoiano Iddio nell’Ostia... Gli amanti dicono alle amoroze, che le vogliono mangiare nell’amore... Anch’io volli mangiare e distruggere la *Scolara*, per vedere come era fatta e confondermi con lei.
Le sgretolai il naso con un pugno; e poi con un picchio di martello le spaccai la testa...

A risaltare, qui, è qualcosa come una ellitticità autocombusta, propria di una scrittura alternante notazioni pseudoaforistiche sconnesse a gestualità comico-iperbolica, con effetti di forte depistaggio per il lettore che (pur avvertendone appieno lo humour, se non la comicità) non potrà decifrarla se con considerandola, infatti, come autentico referto clinico –secondo un procedimento tipico del Tarchetti (specie nella di lui zona *fantastica*). Così, l’acme astrusamente pigmalionico di questa vicenda non potrà che sfociare nell’ostensione immediata d’una patologia schizofrenica, anch’essa tutta volutamente sopra le righe, né priva d’una sua sottile *ratio* parodica:

Mi sentii farsi il sangue caldo: e un’ondata salirmi sulla testa e coprimela come un berretto, con un cappuccio, uno spegnitojo di sangue... Mi pareva a volta a volta di raddoppiarmi e di sdoppiarmi, di essere tanti *ii* e poi di ridiventare un *io* solo.

Raddoppiarsi e sdoppiarsi, dunque, e *dividersi* per riunificarsi; è questa la breve dialettica domandata dall’infrangersi del mito pigmalionico entro il concreto *sgretolarsi* della statua: nell’impatto con un *intérieur* borghese in grado di straniare questo mito, di spossessarlo, di renderlo ilarotragicamente inattuale.

La situazione proposta da *Un corpo*, il cadavere come opera d’arte, oggetto di proiezione pigmalionica (e la complessa estetica di tutto ciò), aveva trovato peraltro, presso la cultura dell’epoca, altri campioni, in grado di condurla al grado della più paradossale astrazione. Tecniche di pietrificazione di cadaveri, all’ombra sempiterna di Ruysch, erano state sperimentate nella prima metà del secolo. Ne *L’impietratrice*, di Vittorio Imbriani (1875),⁷⁸ viene riportata una lunga citazione da un libro stampato a Firenze nel ’35, che parla *Della Artificiale Riduzione a solidità lapidea e inalterabilità degli animali scoperta da Girolamo Segato*; attorno a quel medesimo 1870, era il succitato Gorini Paolo –necrofilo scienziato e vulcanologo lodigiano, anatomista

(al pari di Lombroso) quasi-alchimista, e celebrato dal Dossi in vari aneddoti delle *Note azzurre* nonché implicitamente (come “mago”) in un raccontino dell’*Alberto Pisani*– a intraprendere la via d’una pietrificazione quasi filosofale: dove in questione, più che la “conservazione del cadavere”, è “la trasformazione di questo in una statua incorruttibile, che abbia il mèrito di conservare con fedeltà l’espressione dell’uomo vivente” (dove esplicita è l’estetizzazione del cadavere ben conservato, e ben temperato, semmai).⁷⁹

L’amorosa ossessione d’una salma soggetta a cristallizzazione, incorruttibile, sottratta alle putredini e all’avvilente insania dei miasmi, inodore, pura, è l’utopia stessa che sortisce da questa estrema, e magari ribaltata, versione del sogno pigmalionico; qui, il mito si conduce dall’animato all’inanimato –o meglio: all’inanimato dell’animato– e alla sua sempiterna gloria tecnico-estetica: e d’altra parte, nello stesso *Frankenstein* (1818) della Shelley, efflorescenza ‘monstrum’ d’una estetica del cadavere (e forse, per altri versi, *L’uomo della sabbia* hoffmanniano nell’insorgere dell’automa), assieme a quello di Prometeo si riverberava forse (degenerandosi) il mito pigmalionico. –Nel testo del ’35 citato dall’Imbriani, assistiamo addirittura a un delirio di pietrificazione universale, coi cimiteri convertiti in musei di cadaveri-statue:

Non più mi aggiro fra ’l lezzo e ’l putridame di sotterranee fosse, tentando invano di scernere reliquie di padre, figlio, sposa, od amico, che confuse fra mille stranie m’ingannano il pio desiderio [...] Leggo l’antico amore nello immutato semblante; quelle sapute forme a vita atteggiate, quelle braccia sporte all’amplesso, mi versano nella illusa anima una deliziosa obblianza della perdita loro;⁸⁰

e in tono non dissimile si esprimerà il Gorini nello scritto del ’73 testé citato, con un significativo riferimento ad un motivo di nuovo ‘fantasmagorico’ –quello del miraggio (“era un vero miraggio, era un tesoro che mi brillava sempre

davanti agli occhi pieno di seduzioni, ma che dalla cupida mano non si lasciava mai afferrare”).

L’“impietratrice” (una principessa sudamericana dal nome favoloso, esotico-partenopeo, di “Ciaciunena”) è vittima di un incantesimo, per cui non può fissare il proprio sguardo su nessuno, senza che questi non ne resti pietrificato; tale maledizione la rende capace di ridurre a statue non solo i corpi vivi, ma anche quelli morti (secondo gli auspici del Gorini). L’opera di Imbriani ruota, cioè –con dovizia d’implicazioni parodiche, iperbolicamente controromantiche,– attorno al rovescio mitologico del mito pigmalionico: nella ripresa (e la letteralizzazione) del grande motivo della Bellezza Medusea entro le maglie di una trama mitologico-scientista.⁸¹ Non, qui, il simulacro marmoreo di una Galatea, che, metamorfosato in carne, apre gli occhi e insieme all’azzurro del cielo conosce Pigmalione, il suo creatore amante, colui che la concepì dalla propria idea; ma una Medusa-amante che se volge gli occhi al mondo animato, fulmineamente lo trasforma in marmo.⁸² Facendo, del suo amante, un non voluto *èidolon* (al modo di quello cereo di Alceste, che Admeto usava tenersi nel letto).

Nell’itinerario imbrianesco, il tema si era già presentato nella antecedente (di otto anni) *Merope IV*:⁸³ lì, era l’insorgenza del tema necrofilo con una contemplazione della Bellezza Corrosa, fino ad una pura estetica del cadavere la quale più d’un tratto ha in comune con quella del Gorini (“la bella defunta”, o “così cadavere, appariva ancor bella”, per Imbriani; “la più bella mummia”, o “il cadavere [...] è bellissimo i primi giorni”, per Gorini): e che, dal prototipo romantico, regredisce verso i più tentacolari degli splendori barocchi (“le carni decomposte si staccavano dall’arcame cariato e formicolavano di falangi d’insettuoli alati rettili che vi trovavano lieto pascolo”), fino alla sintesi d’un *horror vacui* e d’una estesi del disfacimento, gravidi di tutto l’erotismo acceso della tradizione orrido-sepolcrale del *fantastique*, fra Cazotte e Potocki (“Oh! La trassi a me con impeto, caddi sul letto. Ma non appena

l'ebbi ghermita mi si disfece tra le braccia; il capo ricadde, le carni si sciolsero in putridume”).

Così, una volta compiuta questa orrida agnizione, sarà possibile assistere (in *Merope IV*) a una ripresa relativamente ortodossa del mito di Pigmalione, ma opportunamente intrisa di motivi necrofiliaci. Il protagonista (dall'ammiccante nome di Pietro De Mulieribus), al cospetto della statua d'una Baccante, ha la sensazione che “quel bel corpo nudo arrossisca ingenuamente, e tremi di lieve brivido”; a quel punto, giunge a domandarsi di “come si faccia a confessarsi innamorati d'un quadro scolpito”; e, “rimasto solo con essa Baccante, non valse a frenar più l'impeto selvaggio e baciò furiosamente quelle labbra”. Fin qui, l'architesto ovidiano viene ripercorso quasi alla lettera; ma proprio adesso si apre una radicale divergenza, che trasporta il testo ben lontano dall'*happy end* del mito, e piuttosto lo inquadra nelle rivisitazioni romantico-fantastiques –in particolare, nel segno della *Vénus d'Ille* (1837) di Mérimée (senza dire, ancor prima della statua del Commendatore del *Dom Juan* tornato con Mozart-Da Ponte per imporsi come uno dei motivi più frequentati presso per tutto il Romanticismo europeo).⁸⁴ Perché sono, questi, “baci freddi, non corrisposti, quasi dati ad una estinta”, che provocano la vertigine d'una “acerba voluttà”, in una sovrapposizione singolare di necrofilia e amore pigmalionico. È a questo punto che la narrazione si apre ad uno scioglimento topico, dove le due versioni del mito (quella ovidiana e quella meriméana) sembrano sovrapporsi: “sentii riscaldarsi e palpitare la pietra, le strinsi le braccia al collo, sentii quel suo braccio bianchissimo avvinghiarmi”.

Qui nell'*Impietratrice*, il motivo meduseo subisce, allora, una immediata riduzione alla lettera, nell'istante medesimo in cui il paradigma pigmalionico giunge ad invertirsi: l'incantesimo che ha colpito Ciaciunena, la sua coazione a pietrificare, a trasformare l'animato in statua con il potere incontrollato dello sguardo –la sua stessa coazione all'operazione coincide con una effettuale impossibilità all'amare, visto che

in lei l'innamoramento fatalmente traduce l'animato in inanimato (e non, come nel mito di partenza, l'inanimato in essere vivente). Siamo, cioè, nel dominio del *cave amantem*, motto decisivo della *Vénus d'Ille*: l'antinomia dei cui sensi (“prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants”; e insieme: “prends garde à toi si elle t'aime”), sottende per intero questa inversione del mito.⁸⁵ –Altrove (*Uno spirito in un lampone*, di Tarchetti), il *rigor* dell'“impietrato” (della statua vivente), della sua patologia e “catalessi”, è divenuto l'aperto sintomo di un'ambivalenza sessuale; ancora un dualismo, posto, in modo esplicito stavolta, nel seno d'una identità di genere.⁸⁶

Una ormai classica versione del tema del *double* (quella di Jean Pierre Vernant) si riferisce alle sue fondamenta arcaiche, ossia alla figurazione del *kolossòs* (che sta sottesa allo stesso mito del Commendatore): “sostituito al cadavere in fondo al sepolcro”, esso sarebbe il doppio della *psyché* del morto: “ciò che esso incarna e fissa nella pietra, non è l'immagine del morto, ma la sua vita nell'aldilà, quella vita che s'opponne a quella dei vivi”; così che, più che una vera immagine, il *kolossòs* è un *doppio*, al modo stesso che il morto è “un doppio del vivo”.⁸⁷ Il sogno sassificativo, di cui si è detto (componente di non scarso rilievo nella cultura di secondo Ottocento),⁸⁸ –si riallaccia a questo profondo archetipo di reduplicazione, ma insieme, ne costituisce uno sviluppo inaspettato; qui, infatti, si impone una mineralizzazione dell'energia vitale, e il suo persistere come immagine corporea; tangibile e, al tempo stesso, arcana.

A stabilirsi è insomma una specie di identità fra il morto e il suo sostituto iconico (il morto è il suo sostituto): tra la vita nell'aldilà e la persistenza nel visibile. Ciò accade per via di una parabola che conduce da una figura di sdoppiamento (iconico, in prima istanza) a una di riunificazione: ottenuta però, quest'ultima, a patto di tacere della “vita nell'aldilà” (motore primo dell'archetipo), rimossa in nome dell'autonomia dell'estetica (che questa sia la fisiologia della bellezza, oppure la riduzione del corpo stesso a simulacro),

di un puro (e appunto narcissico) culto dell'effigie (della riduzione del vivente in *arte*). L'attestarsi, positivamente, sulla fisiologia (così come in *Un corpo*), oppure (da Segato a Gorini, da Imbriani a Camillo) sull'estetica della conservazione della salma (nell'un caso, in nome d'una *ricerca delle ragioni della sostanza*, da conseguirsi tramite divinazione della sua *materia*; nell'altro, per tramandare "l'espressione dell'uomo vivente", in una totale oggettivazione dell'organico), seppure mira a risolvere l'antinomia del Profondo e del Corporeo, non può che generare serie non risolvibili di formazioni fantasmagoriche (i riflessi di *Un corpo*, lo sguardo di Ciaciunena...), quasi scorie rimaste lì ad affermare l'interminabilità, l'inconciliabilità d'ogni proliferare del soggetto nella rete delle proiezioni che esso genera. Ed è su questo punto di crisi dell'immagine, che gli effetti della scienza positiva si rivoltano (fra l'uno e l'altro di questi modi narrativi) in favolistica pura, *art pour l'art*, armamentario dell'infunzionale. –Per eventualmente svaporarsi nella purezza impalpabile e specchiante di quel suono, rimandato dal corpo esanime di Eco fattosi rimbombante Roccia: è così che, nella più quintessenziale intersezione narciso-pigmalionica, emerge, tra gli artistici amori scapigliati, il motivo persino provenzaleggiante (Eco rovesciata) dell'innamoramento per suono –più impalpabile più disperante di quello per fama, di quello per distanza... (dove, agli eterei onanismi dossiani degli *Amori* tratti nel loro *Quarto cielo*,⁸⁹ faranno da supporto, suicidali, gli eccessi ultraromantici dell'*Amore nell'arte* del Tarchetti).

Due anime

Ma a risultare decisivo, quanto alla dominante dualistica della poetica scapigliata, dovè essere un mito nato e sviluppatosi nell'età moderna: quello di Faust, da Goethe ripreso e condotto al suo compimento proprio nel momento in cui l'ipostatizzazione del *doppio* andava a farsi strada nella cultura europea. È un mito, questo, che va a fondarsi appunto sulla componente duplice della personalità del suo eroe; è lo

stesso Faust ad esporre in prima persona una condizione come questa, dichiarando la compresenza di "due anime" nel suo petto (l'anima che vuole librarsi in volo su "plaghe alte e lontane", e l'anima che invece "s'avvinghia alla terra e al mondo"); e la tensione derivante da questa.

Il personaggio di Faust –se appare stretto in un duplice ordine di identificazioni (fra Wagner, da un lato, e Mefistofele, dall'altro), e proiettato, poi, in ulteriori sdoppiamenti (il giovane cavaliere Heinrich, seduttore di Gretchen, il vecchio Plutus)– sin dall'inizio è cosciente (più ancora che di questa possibile coreografia di proiezioni) del fatto che la crisi d'identità, che in lui sta avendo luogo, tutta è giocata all'interno del sé. Questa scissione della psiche per ora non si traduce, insomma, nella fissazione in *doppi* del soggetto, nell'identificazione antagonista e perturbante: a stabilirsi è piuttosto la coesistenza (all'interno del soggetto) di due entità psichiche contrapposte e produttive di conflitto, senza che simulacri dell'*io* vadano a prodursi nella sfera delle manifestazioni: ovvero (ad attenersi ai termini teorici in cui quel conflitto venne in luce), senza che la "constatazione di una natura ontologicamente scissa della personalità [...] comporti il lavoro della dialettica scissione-reintegrazione".⁹⁰

Di qua dal condensare fuori di sé (in un luogo indissolubile da sé) lemuri, proiezioni antagonistiche, o dall'individuare quell'Altro (il Nemico) che si accampa nello spazio stesso perturbante dell'*io*, il soggetto della scissione si colloca allora in una zona anteriore a questa dialettica: spazio non schizoide e distruttivo, come quello che sarà proprio della sfera *fantastique*, ma invece, spazio tragico, proprio per la sostanza agonica, irrisolvibile, della sua tensione; senza un intervento sovranaturale, divino o femminile, non sarà possibile reintegrare, infatti, ciò che non s'è esteriorizzato, oggettivato, proiettato fuori di sé (e la Musa della "generazione cruciosa" di cui dice Praga –Musa riottosa e, per Arrigo, definitivamente *torva*–, sta lì a dimostrarlo, con la ridda dei suoi "poeti suicidi"). Il *dualismo* è insomma il purgatorio dell'essere, lo stato di dolorosa esitazione fra diverse

possibilità del sé, tutte irresolubili e irredimibili, tutte generatrici di accidiose autocoscienze e autoironie.

Non è un caso, allora, che l'assunzione d'un *dualismo* di marca baudelairiana s'inscrivesse, per Arrigo, nel ripercorrimiento del mito di Faust; la genesi faustiana (così come venne recepita dall'autore del *Mefistofele*) pone cioè il conflitto, proprio già di ogni dinamica di scissione, al di qua d'una possibile risoluzione dialettica, in uno stato cioè di sospensione critica fra le due sfere. L'assunzione del moderno paradigma francese induce però ad enunciare un capovolgimento di prospettiva: qui, la figura di Mefistofele sembra acquisire un protagonismo più spiccato, con una valorizzazione dell'*ombra* e della negatività comica (sia pur drammaticamente comica) che a questa figura è propria. Così, è a partire da Goethe che in Boito si esplicita quella figura di scissione, da questi espressa nella proverbiale lirica del *Dualismo*; ed è infatti nella prima edizione (la "vera", la fallita) del *Mefistofele* (quella del 1868) che compare, all'atto primo, una rielaborazione –assai fedele in verità– della fatidica battuta *dualistica* del Faust (poi scomparsa nell'edizione del '75).⁹¹

Eppure, il *dualismo* boitiano è anche una condizione formale, che potrà riferirsi ad una sfera ancora differente –quella d'un virtuosismo di marca manierista (più ancora che marinista), retorica di antinomie "antitesi" chiasmi ossimori e altre disgiunzioni (asimmetrie, squilibri): dove, nell'oltranza petrarchista, rifulge un estremo alone dell'ombra romantica del Tasso. Così, il soggetto stesso può trasformarsi in figura retorica: e la sua condizione di unità dualistica lo rende, di per sé, una vivente figura-di-compromesso; tra *sfericità* e *asimmetria*, nei termini (implicitamente tassiani) dichiarati da Boito. Col rischio, naturalmente, di bloccare la dinamica dualistica nella meccanica di una maniera antitetica: ma divenendo in questo –ancorché forza coattiva fino all'incompiutezza (capace di muovere sino i più sotterranei processi di Arrigo)⁹²– lo strumento dicotomico attraverso cui esercitare autoriflessiva ironia (che è insieme dandy destrutturante veementissima).

Lo sdoppiamento in Boito, assunto in un'ampia sfera di coesistenza delle opposte tendenze (*luce* e *ombra*...), appare ormai normalizzato, cioè: ma è proprio in questo che esso diviene lo strumento dicotomico attraverso cui condurre l'esercizio d'una ironia autoriflessiva. Il dualista infatti si pone sul crinale fra due condizioni, senza saper e voler scegliere una direzione o un processo utili ad un superamento della fondamentale scissione. Siamo ancora lontani, in questo senso, dagli arrischiati esperimenti del Dr. Jekyll, che infatti sarà costretto ad un abbattimento (per quanto aberrante) del discrimine fra i due lati di un'identità a sé inconciliabile.

Dal punto di vista della concertazione drammaturgica, in Arrigo lo sdoppiamento appare sotto la specie di una polarizzazione di caratteri; formazione di coppie antinomiche, ma complementari proprio nella netta (e spesso meccanica) contrapposizione reciproca. È una dinamica che abbiamo visto geometricamente risolta ne *L'alfier nero* (con l'opposizione fondamentale tra disciplina razionale e imprevedibilità fantastica: "forza dell'ordine" e "potenza dell'ispirazione"), ma che si manifesta nell'intera drammaturgia di questo autore, con la predilezione per trame di perversa complicità (Mefistofele/Faust, Iago/Otello) o per le grammatiche negative dominate da ambiguità potenti e distruttive (Iago ancor più che Mefistofele).⁹³

Di fatto, se la costituzione del Doppio dovè generare, lungo la scia tracciata dal primo romanticismo tedesco (fino a Dostoevskij e Maupassant), una sorta di conflitto permanente, tutto giuocato nelle molteplici e demoltiplicabili spire della soggettività, l'assunzione del motivo in area scapigliata indusse perlopiù a dinamiche –più o meno complesse– di polarizzazione agonica, come queste di Arrigo. Per tutto l'Ottocento, una simile topologia dualistica poteva essere interpretabile quale rovescio demoniaco del mito platonico dell'androgino, da Jean Paul sviluppato sul fondante motivo dei gemelli, opposti/comunicanti (i cui campioni restano Vult e Walt dei *Flegeljahre*). Questo mito si corredda, per tutto l'arco dell'esperienza romantica e post, d'una pulsione al

ricongiungimento dei due opposti speculari e in conflitto, e insieme, della coscienza d'una impossibilità effettuale a tale forma di ricongiungimento:⁹⁴ una tensione, questa, che (nella sua pura carica distruttiva) conduce a una disgregazione progressiva della personalità.

Nello (schlegeliano) ironismo di Arrigo, il soggetto, nell'atto di auto-osservarsi, può scindersi scetticamente (e dunque –come sintetizzerà il Dossi teorico– umoristicamente): e di sé –del proprio corpo, della propria gestualità medesima– fare arabesco. Così, nella lirica *A Giovanni Camerana*, lo scettico e mefistofelico Arrigo (lui stesso lo “spirito che nega”), alla testa della “pallida giostra” scapigliata, “urla in canto anatemico e macabro, / poi, con rivolta pazza, / atteg-gia a fischi il labro”.

Luce e Ombra

Ora, al centro di questa dominante *dualistica*, va a porsi la valorizzazione dell'ombra in rapporto alla luce (tematizzata fin dal primo verso della lirica *Dualismo*); l'“ombra” dove cresce –appunto– “il demone, / il gemello inesorato” (così, nella lirica di apertura della raccolta postuma *Trasparenze* di Emilio Praga). Al pari dell'immagine riflessa, l'ombra è figura di sdoppiamento fondamentale per il costituirsi del mito nello spazio *fantastique*: la messa in crisi di proiezioni corporee, come sono queste, fino al loro autonomizzarsi e perdersi, equivale alla prima e più profonda crisi identitaria del soggetto; e proprio nel motivo dell'ombra Otto Rank indicava, nel suo classico studio sul Doppio,⁹⁵ la prima oggettivazione della psiche umana, un nesso che stabilisce problematiche identità –prima ancora che (platonicamente) fra realtà e apparenza– fra il mondo terreno e l'oltremondo dei morti (in termini non troppo differenti cioè dalla significazione del *kolossòs*). Presso i pitagorici, si riteneva che i defunti non proiettassero ombra; e secondo una tradizione millenaria, i morti sono appunto delle ombre immateriali: l'Ade è popolato di null'altro che di ombre, l'anima stessa è ombra.

Boito rinuncia allo sviluppo fantastico del tema (sulla linea maestra del Doppio *fantastique*); non si tratta, in Arrigo, dello staccarsi dell'ombra dal corpo, acquisendo vita propria e svincolandosi dalla sua pura natura di proiezione o di riflesso (Chamisso) –non dello sdoppiarsi del soggetto in due differenti ordini d'identità imperfette– piuttosto, si tratta della presenza indissolubile dell'ombra nel seno stesso della luce: del suo negare la luce mentre si risiede in essa, sovrapponendovi di continuo la propria blasfema negatività e hybris di rovesciamento; qui, è il soggetto stesso che, lungi dallo sdoppiarsi in due distinte linee identitarie, vive delle stesse formazioni di compromesso che in esso si generano.

La polarità di luce e ombra, l'inalienabile altalenare fra l'uno e l'altro polo, è d'altronde fra le componenti decisive per l'esperienza romantica; Keats, in una lettera del 1818, imperniava sull'impossibilità ontologica d'un equilibrio fra le due zone, una concezione dello schizomorfismo del *temperamento poetico* (il quale “non è se stesso –non ha identità– è ogni cosa e nessuna –non ha carattere– gode della luce e dell'ombra –vive nell'estro, sia brutto o bello, alto o basso, ricco o povero, meschino o sublime”)⁹⁶ che rimarrà paradigmatica per l'intero arco del Romanticismo.

Il *dualismo* boitiano accoglie insomma questo stato di sospensione (etica non meno che estetica) per condurlo a un'astrazione che sfiora l'esattezza geometrica: un criterio informante di sé più ancora la sua narrativa fantastica (*L'alfier nero*, di cui si è detto, ma anche *Trapezio*) che non *Il libro dei versi*. Vedremo presto come in tale simmetrismo di volta in volta si celi o si dispieghi una profonda vocazione asimmetrica: ma va subito rilevato come, nelle liriche del *Libro dei versi*, e poi soprattutto nel *Re Orso*, il procedimento si manifesti quale congegno, a tratti formidabile, di umor nerissimo.⁹⁷

Così, l'ombra, non può che manifestarsi in una relazione costante con la luce; e lo sdoppiamento avviene nel compiuto schizomorfismo d'un soggetto testuale, il quale non cessa tuttavia di situarsi in un centro (quanto meno) retorico: fos-s'anche il perno di oscillazione che mantiene in regime labile

di bilico ciascun membro delle serie antinomiche, tutte escludenti alcuna sintesi (luce/ombra, angelo caduto / demone in ascensione, e poi –antitesi gravida di conseguenze–farfalla/verme...).⁹⁸ Così avviene nell'esemplare attacco della lirica-manifesto (*Dualismo*), gravido dei più farraginosi stereotipi di romanticismo satanico, ostentati con una mancanza di autoironia davvero strabiliante per colui che di lì a poco avrebbe composto il *Re Orso*, e per una lirica che appunto nasce da quella coazione autoironica che è lo spirito dualistico (a meno che non si tratti, qui, di un atto di sprezzatura suprema e inavvertibile, prodotto da una maschera già pronta a *fischiare*).⁹⁹

Eppure, malgrado (o forse, per) ogni farragine, ogni effetto di teatro, è possibile cogliere, nella tensione di queste opposizioni, la persistenza di quel proteiforme “temperamento poetico” definito (dicevamo) dal Keats, che qui afferma giusto la sua *mancanza d'identità* –d'una identità, almeno, che tenga insieme i pezzi delle plurime antinomie in gioco. Come i grandi ironisti tedeschi (e tutto il grande Romanticismo), Arrigo opta per l'incompletezza, il frammentario, il non-finito; questa amara disposizione all'“ironia di sé medesimo”, comportante una sorta di *tragicità del grottesco* e una perenne tensione antinomica, farebbe dell'opera boitiana –secondo il noto giudizio crociano– l'unica autentica (ma problematica, e già postuma) esperienza italiana di Romanticismo.¹⁰⁰

Ma allora, è questo motivo dell'ombra, a esprimere –fuori dalle allegorie del *fantastique*– il proteomorfismo amorale dell'ironista, nell'esperienza di Boito.¹⁰¹ Il tema può apparire compiuta figura di compromesso: in una incerta, divaricante entità di ossimoro, carica d'effetti di bizzarria spettrale; così –mentre nei versi di *Madrigale* si riverbera, in chiave marinista, il programma estetico inaugurale della *luce* e dell'*ombra*, e non a caso ora nel seno d'una riflessione sull'arte fotografica (“Arte nata da un raggio e da un veleno”) –le *foglie* del componimento omonimo si fanno “pagine d'ombra”. E ancora, la *mummia* (a cui sono dedicati altri versi del *Libro*)

presenta “occhiaie morte”: immagine questa che (tratta via dal primitivo contesto grottesco, introdotta invece in un'aura idillico spettrale) ritorna nella quartina di chiusura della lirica *A Giovanni Camerana* (con l'“orbita d'una / pupilla moribonda”), dove l'“ombra” sta ad oscurare la “luce”, ma anche, viene colta in un suo insorgere aurorale, in un luminismo notturno (“alba di luna”). Negli stessi termini, l'immagine si riverbererà altrove nel *Libro dei versi*: con le “pupille spente” da cui l'*anima* del soggetto poetante dovrà *esalarsi* (*Poiché ho l'anima cupa e sbigottita*), o con la visione d'una luna “fantasima del sol” (*Ballatella*).

Questo polarizzarsi dell'*ombra* in rapporto alla *luce*, definito dalla lirica inaugurale, culminerà, *en abyme*, nell'ultima delle liriche, *Scritto sull'ultima pagina*, datata al 3 Luglio 1867, e cioè al punto estremo ed isolato della raccolta (tutte le altre sono datate fra il '63 e il '66): ove l'arco dualistico si compie in una reduplicazione addirittura bibliofiliaca, fra “libri bianchi” e virginali della fanciullezza e “libri neri” dell'età matura:

Mia madre un dì mi diede un libro bianco,
Ogni pagina avea l'aureola d'or;
Vergin di penna egli era ed io pur anco
Vergin d'error.

Passaron gli anni, i mali e la ventura,
Vissi, lottai col corpo e col pensier.
Oggi l'anima mia s'è fatta scura,
E il libro ner.

Nel simmetrismo dualistico, cristallino qui come altrove mai nel *Libro dei versi* –quel tipico “costruttivismo a membri paralleli” (Mariani) che in quest'*aria* sembra decantarsi della sostanza a tratti greve della poesia del giovane Arrigo– viene stabilita una esemplare corrispondenza fra l'identità (destino umano) e la superficie iscritta, tale da apparirci wildiana ante litteram. Il parallelismo strania e oggettiva, così, la sfera individuale posta in gioco, trasformandola in *doppio* del *libro*; il

libro, “correlativo” del soggetto, tende a prendere il posto di quest’ultimo (al “libro ner” spetta, infatti, l’ultima parola): nella purezza di una simile metafora, già risalta la vocazione letteraria (per molti –a cominciare da Arrigo,– addirittura iperletteraria) della *rivolta* scapigliata (che poté essere –passando per Dossi, i piemontesi, l’Imbriani, e giù poi fino al Lucini– rivolta *alla* letteratura). Una passione dell’artificiale –dell’“aureola d’or” fissata nell’istante della sua caduta– che ha le sue adeguate radici nella cultura oltremontana (e nella formazione parigina di Arrigo stesso).

Di questa vocazione iper/anti-letteraria, *Scritto sull’ultima pagina* costituisce, in effetti, un manifesto ulteriore: o quanto meno, una realizzazione esemplare, nella corrispondenza fra processo di scrittura e perdita d’innocenza. Il *libro*, cioè, si macchia (si fa nero) non solo per lo *scuro dell’anima*, ma anche e soprattutto per l’inchiostro con cui il libro è stato scritto e –quasi– violato. –Il libro, si macchia dell’inchiostro che è –esso e null’altro– lo *scuro dell’anima*. –La *scrittura* s’innesta qui prepotente nella *vita*, anzi è null’altro che la vita, che scrive e ricopre del suo “nero”;¹⁰² eppure, non il ripristino d’un primigenio ordine di Natura è proponibile qui, che la Cultura (l’inchiostro) ha già installato il suo germe, violando il candore del foglio. Il titolo della lirica, la sua stessa posizione rispetto alla raccolta (ossia un titolo *che* è la sua posizione) non potrebbero essere più espliciti: il richiamo all’*ultima pagina* spinge retroattivamente il senso di lettura al *luce e ombra* dell’*incipit*. Il *Libro dei versi* è dunque, indiscutibilmente, il *libro ner*; scrivere *sull’ultima pagina* significherà allora aver già riempito, saturato il libro, non solo dei propri versi, ma ancor più, della propria oscurità (che è, insieme, estetica e morale).

Fa qui la sua apparizione, insomma, nell’orbita scapigliata, il motivo della *macchia* (più volte ripercorso dagli autori lì gravitanti); ma, mentre in Dossi, o in Imbriani, la macchia apparirà un condensato di *arabesque*, mentre in Camillo sconfinerà decisamente in patologia, qui in Arrigo essa si atesta su di una immediata sostanza di tropo. Il *nero del libro*

sta per lo *scuro dell’anima*, cioè; la macchia, più che essere nucleo di potenzialità infinite di significazione, più che aprirsi alla germinazione continua e (dossianamente) “bizzarra” di morfologie linguistico-sintattiche in mutazione, si pone come riflesso d’una sostanza individuale, ed è lì a rappresentarla (a farne le veci). In questo schematismo ontologico, la macchia d’inchiostro (il *nero del libro*) ritorna però nella sua qualità di comparato imperfetto; peculiare, in un tropo del genere, resta l’espandersi infestante dell’inchiostro, che dissipa (*scuro dell’anima*) la “verginità” della pagina bianca.

Traluce qui il motivo già simbolista dell’assolutezza del “libro”; un libro che ancora qui pare lungi dall’assurgere a una qualche astrazione metafisica; né entro le panie dei dualismi e simmetrismi di Arrigo o nella sua iconoclastia iperletteraria, incontrerà tematizzazioni più conseguenti (nel percorso boitiano, una metafisica della “forma sferica” verrà applicata piuttosto al sogno sinestetico di un’“opera in musica del presente”). Ma ancor più, sulla superficie palpitante del *libro ner*, vediamo autocelebrarsi un io satanista-ironico, predecadente *maudit*, che si compiace della propria abiezione proprio mentre la patisce, e la vede imprimeri finanche sulle manifestazioni sostitutive di sé (qui, il *libro dei versi* come *libro dell’anima*... ma, poi, il “ritratto” vivente, del Camillo di *Un corpo*, fino, naturalmente, al *Dorian Gray*).

Con lo sviluppo del tema dell’ombra –la sua parabola compiutasi sino all’oscurità d’un libro– il dualismo si arricchisce di elementi e stimoli, rompendo lo schematismo mostrato in partenza. Vedremo, nel terzo dei saggi che compongono questo studio, come (piuttosto che dibattersi in automatismi di corto respiro)¹⁰³ l’opera del Boito tenderà sempre più a stabilire vaste serie “asimmetriche”, rette da una controllatissima sapienza strutturale; per il momento, andrà osservato quanto proprio la tensione dell’*ombra* intervenga a distorcere la prevedibilità dualistica, a provocare in essa scompensi e dismisure –e quanto poi ne definisca la qualità *asimmetrica* con l’invasione del suo *vacuum*. È in questo senso che, anche per Boito, la parabola della redupli-

cazione, ombra o riflesso che sia, si costituisce, appunto, in quanto dismisura, e duplicità imperfetta.

Tra fatalità e malattia

La drammaturgia boitiana si articola, dunque, per caratteri che sono opposti e complementari nella reciproca negatività; e il movimento dualistico divarica la *luce* dalla sua *ombra* destrutturante, il soggetto dal suo sguardo, la fede dal suo rovescio ironico (e varie, nel *Libro dei versi*, sono le liriche che proprio nell'*explicit* si risolvono in grottesco). Presso la narrativa di Tarchetti (densa di scissioni, e “corpi divisi”) il doppio s’insedia dentro il cuore dell’intreccio, minacciandolo del suo squilibrio, ma insieme provvedendolo d’un motore segreto; il principio che muove questa narrativa sarà insomma quello dell’ambivalenza: con l’alternarsi, nello stesso personaggio, di personalità opposte, di cui ciascuna è portatrice di laceranti sentimenti; un sincretismo di personalità in lotta, il cui dramma (e il cui agone) difficilmente si iscriverà nel canone del *double*, dando luogo –più che a una drammaturgia agonica– ad una narrativa onirica, dove l’*ombra* appare mutata di segno: non è la negatività della *cosa*, ma è l’ideale irraggiungibile del *sogno* (e, la narrazione, il tentativo di divinare “l’armonia che regola” i rapporti fra le “due sfere”; e le ragioni della loro “discordanza perenne”).¹⁰⁴

L’impulso reduplicativo si ramifica, qui, in intrichi tanto più drammatici, quanto più la coscienza della fatalità della scissione investe chi la sperimenta. Fissata dentro il corpo stesso del soggetto, la presenza dell’*autre* provoca divisioni e conflitti, sino alla sintomatologia epilettica. La ricorrenza (che avevamo già riscontrato altrove) del motivo simbolico dell’*ellera*, ad esempio nei *Disjecta* dove appare addirittura rescindibile in arcane sillabazioni (“ell’era”), dà ragione della insolubilità dell’intrico, che incrina fondamenta (della soggettività); anzi, fin dalla lirica inaugurale della raccolta (intitolata appunto a questa pianta), si esplicita un parallelismo fra *ellera* e *mio cor*.¹⁰⁵

Il conflitto (dinamismo dell’“urto e dell’antitesi”, è detto

nel secondo capitolo di *Fosca* –seppur vagheggiante la sua “legge di compensi”) si manifesta chiarissimo, oltre che nella ineludibile *Fosca*, nelle narrazioni fantastiche: i *Racconti fantastici* stessi, ma anche in quel caso di “*double* somatico” (Roda) ossia di perdita di unità, nella separazione (e autonomizzazione)¹⁰⁶ di una parte anatomica dall’intero, che è rappresentata da *Storia di una gamba*: la gamba sinistra –amputata dal corpo del protagonista, Eugenio M., a seguito d’una ferita subita in battaglia– permane in uno stato di “reliquia del suo essere” (un “essere” dunque già morto...), ma anche di autentico antagonista, che impone al soggetto una logica negativa e distruttiva già tipica del *double* (per quanto –giusto Bonifazi– “*double* trasformativo”)¹⁰⁷, con la sua stessa presenza *sineddochica* (“Io vedo tutto il mio scheletro (ne vedo una parte, e lo vedo tutto), è sì facile l’immaginarlo, il ricostruirlo interamente su quella parte!”), dispoticamente (“Quella parte di me che è morta, che si è distaccata dalla mia vita, mi chiama, mi vuole, mi domanda l’altra parte che vive”). –Ingenerando, così, nel protagonista, il senso penoso di una “coscienza di vita e di morte” (di chi, “vivo per metà”, appartiene “alla morte ed alla vita in un tempo”): fino all’enunciazione più clamorosa ed esemplare di una perdita di “centro” e di “unità”: all’insorgenza, infine, di un “io spezzato”.¹⁰⁸

Un bizzarro, *transgendering* caso di personalità alternata, di origine addirittura alimentare (qualche memoria dei “mangiatori” d’oppio?), presenta invece il già citato *Spirito in un lampone*.¹⁰⁹ Il protagonista del racconto, barone calabrese, dopo aver ingerito un lampone in un bosco, viene invaso dallo spirito che vi è racchiuso: quello di una fanciulla scomparsa pochi giorni prima, e che si apprenderà esser stata uccisa e sepolta giusto nel posto dei lamponi. Il continuo e incontrollabile sovrapporsi della personalità femminile a quella del barone acquista toni larvatamente umoristici e semiparodistici per l’insistenza, quasi aneddotica, sulle *prodigiose* stramberie del barone, e per il macchiettismo delle reazioni che le stesse suscitano presso “la semplice popolazione” che ad esse assiste. In questo, il Ghidetti notava una sor-

ta di satira “delle pratiche e delle convinzioni della metapsichica”¹¹⁰ (del teatro della psichiatria dinamica): e, di ciò, dà forse ragione lo stesso spettacolo delle trasformazioni prodigiose offerto al pubblico incredulo, col gran finale dello psicodramma collettivo dell’agnizione e dello svelamento conseguente (con la popolazione che riconosce dentro la medesima pelle del barone la presenza della fanciulla scomparsa, e in quell’istante l’assassino di lei cade in terra, svenuto).

Ora, dal momento in cui lo spirito del lampone, ingerito, entra del corpo dell’ospite, quest’ultimo avvia il processo (tipicamente tarchettiano) della propria autoanalisi: o, quanto meno, dell’osservazione angosciosa, meticolosa dei mutamenti del sé –qui, l’appercezione del sovrapporsi d’una identità altra a quella propria:

–Meno male –disse il barone– i miei cani sembrano essere proprio ancora i miei cani... Ma è singolare questa sensazione che provo alla testa, questo peso... E che cosa sono questi strani desideri che sento, queste volontà che non ho mai avute, questa specie di confusione e di duplicità che provo in tutti i miei sensi? Sarei io pazzo?... Vediamo, riordiniamo le nostre idee... Le nostre idee! Sì, perfettamente... Perché sento che queste idee non sono tutte mie. Però... è presto detto riordinarle! Non è possibile, sento nel cervello qualche cosa che si è disorganizzato, cioè... dirò meglio... che si è organizzato diversamente da prima... qualche cosa di superfluo, di e-suberante; una cosa che vuol farsi posto nella mia testa, che non fa male, ma che pure spinge, urta in modo assai penoso le pareti del cranio... Parmi di essere un uomo doppio. Un uomo doppio! Che stranezza! E pure... sì, senza dubbio... capisco in questo momento come si possa essere un uomo doppio.

Il motivo del *double* viene enunciato, ma per essere subito riconvertito in altro: non l’uomo che si sdoppia, proiettando i suoi doppi e intrattenendo con essi relazioni agoniche e mortali, ma *l’uomo doppio*, che sperimenta dentro di

sé la compresenza di personalità distinte, riconoscendo con una sorta di perturbata astrazione razionale la sintomatologia della scissione del suo sé: “io non comprendo più nulla di me stesso... sono ancora io, o non sono più io? O sono io ed un altro ad un tempo?”.

In modo analogo e insieme divergente rispetto al caso della gamba (e, vedremo, a quello di Giorgio, in *Fosca*), qui l’altro resta introiettato, somatizzato –senza esteriorizzare una autentica duplicità antagonistica. Qui, lo spettacolo dell’*uomo doppio* –d’una alterità che resta rinchiusa all’interno del soma ma preme per venire alla luce– si scandisce, allora, in una serie di aneddoti e di quasi-gags, in un andamento novellistico alquanto fuori misura per quel che si addiceva alla tradizione del *fantastique*; fino al culmine che si è detto, in cui la fanciulla riaffiora anche fisicamente dalla pelle del barone (a lui sovrapponendosi del tutto) proprio nel momento in cui egli fissa il quadro che la raffigura: “Egli sembrava in preda ad un attacco violento di epilessia; tutta la sua vitalità pareva concentrarsi in quella tela; pareva che vi fosse in lui qualche cosa che volesse sprigionarsi dal suo corpo, che volesse uscirne per entrare nell’immagine di quel quadro”, per animarla. Qui, nel motivo del ritratto (e nuovamente “animato”), avviene una ripresa del mito pigmalionico, ancora una volta connesso a quello di Narciso, se il simulacro equivale, poi, ad una immagine riflessa (“il prodigio più meraviglioso era che i suoi lineamenti parevano trasformarsi, quanto più egli affissava quella tela”).

L’oggettivazione di un *altro* resta, così, bloccata, se tutto si gioca entro lo stesso corpo, ancorché diviso. Eppure, singolare e sintomatica appare questa identificazione “transgender” (una memoria di *Mademoiselle de Maupin*?), con un femminile introiettato in un corpo (per definizione) estroverso, non-accogliente, non-generativo, come è quello maschile (e variante sarà, vent’anni dopo, nel *Sesto cielo* dossiano degli *Amori*: con lo sdoppiamento onirico, narcissico, del protagonista nel personaggio di Celeste).¹¹¹ L’ambivalenza sessuale che deriva da questa intrusione –la scoperta d’una spaccatura

di *genere* all'interno del proprio essere– provocherà nell'ospite inevitabilmente conflitto: una sorta di stato epilettico insorgente, sino addirittura ad una trasmutazione somatica che ha del mesmerico. È così, dunque, con questo sensazionale somatizzarsi della scissione, che la conflittualità narcissica e insieme rescindente del desiderio (drammaticamente individuata nell'intera narrativa del Tarchetti), trova una forma emblematica (per quanto bizzarra) di raffigurazione; dove, l'"uomo doppio" giunge a farsi tramite di una pulsionalità radicalmente *altra*, trovandosi ad essere la figura vivente di un insolubile compromesso (e, in questo, ponendo *en abîme*, in questo apologo bizzarro, l'intera questione del conflitto dell'Altro nel Medesimo: che –ci mostra Fusillo– è sempre legato alla costruzione dell'identità sessuale).

Qui, ancora, sotto la dominante vegetale, dal lampone imprigionante uno spirito, facilmente risaliremo a quel tema ricorrente dell'ellera che si attorce fatalissima al soggetto, s'insinua in esso per insidiarne ogni integrità, ossia *spezzarlo, distruggerlo* (è quanto esemplarmente esprime il celebre sonetto *Ell'era così fragile e piccina* –in cui è in *nuce* l'intera *Fosca*– la figura vegetale ritorna sotto l'apparentemente neutro travestimento in "ell'era").¹¹²

Come quelli di Arrigo, i molteplici sdoppiamenti tarchettiani appaiono imperfetti, asimmetrici, tutti attraversati da una vertigine di dismisura; e ciò anche là, dove il paradigma del *double* parrebbe riflettersi più da vicino, così come nei *Fatali* (sempre dai *Racconti fantastici*) di cui già dicevamo. In questo racconto, i due protagonisti, d'oltralpe ambedue, entrambi portatori (gautierianamente) di malocchio (e importantissimo, lo accennavamo, il modello Gautier per il "fantastico" scapi-gliato e specie di Tarchetti– e per la costituzione di tale "dualistico" *double*),¹¹³ pur essendo fisicamente assai diversi l'uno dall'altro (anche per età lo sono), hanno lo stesso nome, sono imperfetti *doubles* l'uno all'altro; e dovranno infine affrontarsi perché uno fra essi sia distrutto, e quel nome, quella identità, possa ricondursi a unità (variante del topos che avrà trovato, col *William Wilson* poesco, espressione compiuta).

Come in *Uno spirito in un lampone* due soggettività diverse (psichiche, fisiche, sessuali) abitano un solo corpo, così nei *Fatali* due soggetti abitano un solo nome, e (probabilmente) nessuno dei due a minor diritto dell'altro; ma, oltre al nome, entrambi condividono la stessa *jettatura*: l'uno come una condanna, l'altro (parrebbe) come un privilegio.¹¹⁴ Trapela, qui, uno schema addirittura cristologico: la narrazione procede per tappe sovranaturali, il narratore è un testimone dell'accaduto (singolarmente immune dalla jettatura di cui il protagonista è portatore) che parrebbe farsi evangelista *malgré soi* del *desdichado* di turno; sino al sacrificio finale, che il protagonista sente come necessario, e a cui consapevolmente, *fatalmente*, va incontro. Qui, nella trama sovranaturale va a oggettivarsi il conflitto reduplicativo: trasferendosi, dalla sfera dinamica dell'io, al più fisso (parmenideo) cielo del Destino, rispetto al quale il misterioso emergere del doppio agonico appare, al stesso tempo, ineluttabile e accidentale.¹¹⁵

La rescissione (che nei *Racconti fantastici* investe la sfera sessuale, o quella nominale, oppure intacca l'integrità del corpo, con l'autonomizzarsi di gambe, o ossi di morti che tornano ai legittimi scheletri –qui, sempre, sulla scorta di Gautier...) si è ben iscritta nelle maglie di un *fantastique*, ben evocato dalla stessa programmaticità dei titoli (quello complessivo della raccolta, quelli specifici dei singoli racconti); in *Fosca*, romanzo clinico, il motivo si sviluppa in una prospettiva di verosimiglianza, in una rete che è insieme più diretta e più complessa. Tarchetti –è noto– non poté condurre in porto questo suo lavoro, e praticamente non sopravvisse al suo urto; con acmi di coinvolgimento insostenibili, sino a rinunciare alla stesura d'un capitolo, il mitico capitolo XLVIII (che, stando a Salvatore Farina, "doveva essere 60 pagine almeno"), imperniato sulla descrizione d'una notte d'amore selvaggio e orripilante fra il protagonista e Fosca, poi scritto da Salvatore Farina medesimo sulla base delle notizie che aveva potuto raccogliere da un Tarchetti ormai stremato e in preda al tifo.

Di fatto, il primo dato (il più brutale) che si pone alla considerazione del lettore, è quello che riguarda la realtà, per la biografia tarchettiana, della vicenda narrata in *Fosca*;¹¹⁶ il narrato ricrea, in effetti, uno stato di pena, fisico e mentale. L'intricato e agonico rapporto fra arte e vita e –insieme– ideale e reale (e la tensione a una corrispondenza fra i due termini), è sentito particolarmente presso una cultura tardo-romantica e proto-avanguardistica come quella scapigliata di cui il Tarchetti resta, forse, il più esemplare interprete;¹¹⁷ ma il carattere definitivo, testamentario di questo romanzo, quasi di un'opera incisa nella carne, l'incompiutezza stessa che lo insidia, l'esito nell'*urlo* già münchiano (nell'epilessia, l'abbandono, la morte), statuiscono una decisiva interferenza del vissuto, una scambievolezza fra arte e vita in cui parrebbe abbattersi quel diaframma che fra essi sempre più sottile intercorre. Una simile intersezione ha luogo, però, nel segno della *cancellatura*. Così, nel prologo, il narrante scrive:

Su questo vecchio quaderno su cui ho tentato già tante volte d'incominciare il mio racconto, vi sono molte cancellature che non posso più decifrare. Temo che il tempo abbia pure cancellate dalla mia anima non poche delle sue rimembranze.

L'autore si prolunga in un *double* auto-diegetico, interno al testo; un alter-ego insufficiente (e già malato, come la gran parte degli *io narranti* della sua narrativa) ma immediatamente rispetto al *reale*; un doppio dolente, che vive delle sue stesse *cancellature*, ovvero delle stesse *ceneri*: “Io innalzo questo monumento sulle ceneri del mio passato, come si compone una lapide sul sepolcro di un essere adorato e perduto” (ancora nel prologo) –è il passato stesso individuale che diviene “sepolcro”, e la sua memoria può solo oggettivarsi in “lapide”, ricostruirsi (detto più avanti) “colle sue stesse rovine” anche archivistiche (“i documenti, le lettere, le note che ho conservato”).

Un secondo dato, ancor più esplicito, riguarda la bipolariz-

zazione in primo luogo onomastica fra le due sfere del femminile, che ha luogo in questo romanzo: *Clara-Fosca*, serenità *versus* abisso, sanità opposta a malattia, nascita a morte (in *Storia di una gamba*, era vita/morte, “essere”/“non essere”, “qui”/“altrove”, parola/mutezza...), e insomma, topicamente, “luce” contro “ombra” –con l'attrazione fatale dell'ombra, che pertiene a tutta la mitologia scapigliata; una dicotomia che porta con sé quella fra due pulsioni opposte (l'una verso la vita e la luce, l'altra verso l'ombra e la morte), ingenerante *dualistiche* pulsioni in Giorgio, il protagonista maschile (“uno dei primi inetti della nostra storia letteraria moderna”, per Cavalli Pasini), sino all'opzione inevitabile per l'abisso, e l'epilessia.¹¹⁸ Questa polarizzazione fra tipologie del femminile, provoca una netta rescissione entro la psiche del protagonista, il quale vagheggia “l'ideale” carnale e pieno, e carnalmente angelicato, di Clara, ma s'identifica progressivamente (*fatalmente* attratto) nell'orrore e nell'isteria, nella stessa malattia di Fosca, nell'elemento ctonio che in lei s'incarna, e che il protagonista occultamente condivide;¹¹⁹ sino a che (nell'epilogo ricostruito dal Farina) egli non somatizzerà Fosca, e non *sarà*, lui stesso, Fosca (introiettandone/riproducendone l'urlo).¹²⁰

E infatti (terzo e ancor più notevole fattore), nella cifra del vampirismo emotivo, per il protagonista si stabilisce un occulto legame di identificazione con Fosca da ben prima della di lei apparizione. Quando (al cap. IV) Giorgio incontra Clara per la prima volta, prende ad “affissarla sì stranamente, che essa *lo* guarda quasi spaventata”; allora, egli esclama fra sé e sé: “Sì felice, sì florida, sì bella! oh dolce creatura! se tu mi porgessi quella tazza che l'età e gli affanni hanno allontanato forse per sempre dalle mie labbra, come potrei rifiorire anch'io, e sorridere ancora alla vita!”; il motivo dell'amore come vampirizzazione (d'una soggettività da parte d'un'altra), lungi dall'essere un attributo esclusivo della *fatalità*, della “bruttezza orrenda” di Fosca, si manifesta nell'amore stesso di Giorgio e di Clara;¹²¹ è parte costitutiva del medesimo polo *chiaro*, solare, di questo straordinario edificio mitopoetico (e Giorgio la esplicita nella maniera più esplicita, quando mette

in relazione il proprio “rifiorire” col “deperire” di lei).¹²² Questa attrazione fatale e irreversibile verso il polo *fosco* della psiche, non potrà avvenire dunque che nel riconoscimento di una oscura identificazione con Fosca, che è il tramite di esso; è quanto verrà sancito, ancora una volta, con la simbologia dell’“ellera”: fogliame di cui “cippi e basi di colonne” sono ricoperti, nel tempio dedicato ai riti del fosco, quel giardino romantico investito della “incantevole” e “maestosa orribilità” che gli si conviene (cap. XVI) –ma ancor più, la “corona d’ellera” dipinta sulla porta della bettola (al cap. XL), in cui Giorgio e Fosca giungeranno ad una definitiva resa dei conti (e alla resa definitiva di lui).

Ci troviamo in presenza, come si vede, di una serie intricatissima di posizioni-soggetto, tutte sviluppate per via identificativa, sulla linea di un dualismo ancora una volta di *luce e ombra*, il quale però –più che produrre (come invece in Boito) geometrie difficili e acrobazie auto/ironiche sulla superficie di scacchiere fatte labirinto– dà luogo a stati di contorta ambivalenza, intrecci emotivi dove le opposte pulsioni sono inscindibili e l’una all’altra necessarie: generando, nello stesso momento, la narrazione e la sua interruzione abortiva (l’impossibilità, per il narrato, di manifestare fino in fondo la propria sostanza, che permane innominabile).

Così, l’incontro con un doppio di sé imperfetto ed estremo, con la zona scura in cui riconoscersi e per cui soccombere (in cui, anzi, riconoscersi per soccombere), non potrà concludersi (e postumamente, per la mano di un terzo) se non con la rovina dell’io, accolta dal soggetto con la stessa volontà con cui l’ellera vi si abbarbica, e avvinghia, facendosi tutt’uno con esso per parassitarlo: “mi pareva che fra pochi istanti tutta la mia macchina avrebbe dovuto scomporsi, rovinare” (cap. XLIX): con l’urlo epilettico, che duplica, letteralmente, la zona *fosca*; e la eleva nuovamente sino all’insostenibilità della sua luce.

Note

¹ La pregnanza del concetto di “irruzione” (o meglio di una fenomenologia dell’“irruzione” dell’inconscio, come tratto culturale decisivo dallo *Sturm und Drang* fino al simbolismo e oltre), è posta nel classico studio di L. A. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, a c. di C. Izzo, trad.it. V. Poggi, Milano, Longanesi, 1963 (ed.or.1960).

² Nella famosa lettera, detta *Sul romanticismo*, di Manzoni, indirizzata da Brusuglio (22 settembre 1823) al Marchese Cesare D’Azeglio, si dava, come è noto, una definizione del tipo di romanticismo elaborato in Milano (dal gruppo del “Conciliatore”, evidentemente) come di qualcosa di “ragionevole, “ordinato” e “generale” (in contrasto col senso che lo stesso termine aveva assunto nei paesi del Nordeuropa). A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a c. di C. Arieti, con un’aggiunta di lettere inedite o disperse a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, t.I, pp. 315-345.

³ Di scapigliati come “romantici in ira” disse Arrigo Boito sulla “Cronaca grigia” il 1° gennaio 1865.

⁴ I. U. Tarchetti, *Un osso di morto*, in *Tutte le opere*, cit., vol.II, pp. 65-72; per la presenza in Tarchetti di motivi derivati dallo spiritismo, v. il cap. “Capuana e Tarchetti tra spiritismo e sogno”, di A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Pàtron, Bologna, 1982, pp. 187-201.

⁵ Ma v. anche D. Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder, c.1848-c.1918*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney, Cambridge U.P., 1989.

⁶ La cultura di secondo ottocento si trovò di fronte a una duplice prospettiva, per quel che riguardava l’interpretazione del materiale psicopatologico e la determinazione di uno strato, interno alla psiche, di materiale non giunto a coscienza: alla tradizione che, evolutasi lungo la via tracciata dalla prima psichiatria dinamica, tentava d’individuare le origini affettive delle malattie mentali, a partire da quel principio che per via induttiva si definì del Magnetismo Animale (una prospettiva che dalla scoperta dell’ipnotismo, conduce all’individuazione, verso la metà del secolo, della patologia isterica, e alla scoperta dell’Inconscio), si opponevano le teorie positive dei *Somatiker*, esponenti di quella che i fautori del magnetismo con qualche sprezzo chiamavano la “psichia-

tria ufficiale” (teorie indirizzate, dalla metà del secolo, a una interpretazione “organicistica” delle malattie mentali: respingendo, così, qualunque idea di Profondo, per embrionale che fosse), che avrebbero trovato un terreno particolarmente fertile, sia nello sviluppo della scienza fisiologica (applicata –da noi in Italia col Mantegazza– in particolare alla neurologia), sia col positivismo, specie darwiniano (e lombrosiano, specie per noi). –È da rimarcare, però, che i confini fra le due possibilità non sempre erano così definiti; ad esempio, Griesinger, che fu uno dei massimi rappresentanti della psichiatria ufficiale della metà dell’Ottocento, fondò gran parte delle proprie tesi sul rilevamento della funzione patogena delle emozioni; così, Morel si fece interprete delle esigenze della scuola fisiologica nella formulazione della propria teoria psichiatrica in cui i disturbi mentali a carattere cronico venivano classificati quasi tutti come “degenerazione mentale”, ma pure descrisse una nuova forma di nevrosi (ciò che in seguito verrà detto “fobia”) sotto il nome di “*délire émotif*” (pur riconducendola del tutto ad un disturbo del sistema vegetativo). In Italia, invece, l’indirizzo puramente darwinistico parve prevalere nell’elaborazione del Lombroso; questi aderì, infatti (sin dalla famosa prolusione su Genio e follia con cui a Pavia, nel 1864, aprì il suo corso di clinica delle malattie mentali e antropologia) al concetto moreliano della degenerazione psichica, riconducendo la casistica della genialità tutta ad un principio meccanico di scariche epilettiche (ove peraltro evidenziò la difficoltà di tracciare un confine netto fra i due principi, di genio e follia, facendo consistere il discrimine proprio in quella sintomatologia epilettica), e, più tardi, concentrandosi sulla questione della devianza (con la considerazione decisiva dell’*atavismo*, della *tara*). Per un quadro della psicologia ottocentesca del profondo, oltre al classico H. F. Ellenberger, *La scoperta dell’inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, trad. di W. Bertola-A. Cinato-F. Mazzone-R. Valla, Torino, Boringhieri, 1976 (ed.or.1970), L. Chertòk-R. de Saussure, *La Naissance du psychanaliste, de Messmer à Freud*, Paris, Payot, 1973; S. Marcus, *Freud and the culture of Psychoanalysis. Studies in the Transition from Victorian Humanism to Modernity*, Boston-London-Sydney, George Allen & Unwin, 1984 (in part. il cap. “Some Cultural Precursors of Psychic Change”, pp. 191-208); I. Veith, *Hysteria. The history of a disease*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1965; una definizione generale del

tema è quella di L. Feder, *Madness in Literature*, Princeton, Princeton U.P., 1980. Per quel che riguarda la situazione italiana, v.: F. Stok, *La formazione della psichiatria*, Roma, Il pensiero scientifico, 1981; F. Giacanelli, *Appunti per una storia della psichiatria in Italia*, intr. a K. Dörner, *Il borghese e il folle. Storia sociale della psichiatria*, Roma-Bari, Laterza, 1975 (ed.or.1969); M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1974; F. De Peri, *Il medico e il folle: istituzione psichiatrica, sapere scientifico e pensiero medico fra Otto e Novecento*, in *Storia d’Italia*, Annali 7 (*Malattia e medicina*), Torino, Einaudi, 1978; A. Dolfi (a c. di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993; V. Roda, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron, 1984 (in part., le sezioni “Evoluzionismo e letteratura ‘fin-de-siècle’”, pp. 13-130, e “Lo strumento ed il corpo,” pp. 131-242). Un contributo sulla presenza della follia nella narrativa italiana di secondo Ottocento (e sulla Scapigliatura) è quello di E. Ghidetti, *Immagine della follia nella narrativa italiana del secondo Ottocento*, in “Il Ponte”, a. XLII n.6 (1986), pp. 104-121.

⁷ D’altra parte, è Milano, ancora una volta, il centro della nascente (e non ancora formata) psichiatria italiana, col “gruppo milanese” di Serafino Biffi, Cesare Castiglioni, e soprattutto Andrea Verga, che nel 1852 aveva fondato il primo periodico italiano di psichiatria, l’“Appendice psichiatrica” della “Gazzetta medica italiana –Lombardia”, poi trasformata, nel 1864, in “Archivio italiano per le malattie nervose e più particolarmente per le alienazioni mentali”.

⁸ Eppure, persino contro la “scienza” di Mesmer è diretta la rivolta antiscientista degli scapigliati –in nome della pura sostanza “immaginaria e fantastica” dei sensi (v. I. U. Tarchetti, *Riccardo Waitzen*, in *Tutte le opere*, vol.I, p. 600 sg.).

⁹ Ossia “lo studio e la verifica costante di ogni problema sulla base della raccolta di dati di fatto empirici, possibilmente misurabili e tradotti in cifre fra loro confrontabili” (F. Giacanelli, *Il medico, l’alienista: Introduzione*, in C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a c. di D. Frigessi-F. Giacanelli-L. Mangoni, Torino, Bollati Boringhieri, 2000²).

¹⁰ Un’interpretazione della Scapigliatura nel segno del disagio e del “male” (con una definizione delle differenti polarità in conflitto) è quella di F. Spera, *La letteratura del disagio: Scapigliatura e*

dintorni, in G. Barberi Squarotti (a c. di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol.V, t.I, Torino, UTET, 1994, pp. 139-161.

¹¹ Se in *Fosca* (sulla scorta della *Bovary*) la figura del medico ha una funzione puramente testimoniale (antagonistica o quanto meno estranea alla scena del profondo, messa in gioco dal narrante), nei primi *Ritratti umani* del Dossi (*Dal calamaio di un medico*) essa diventerà sì protagonista, ma per farsi “ritrattista” per eccellenza della società; fino al tenebroso dissezionatore e frenologo di Camillo Boito, che vedremo in opera più avanti. Per una definizione di questo tema, v. A. Cavalli Pasini, il cap. “Fisiologia e Medicina” di *La scienza del romanzo*, cit., pp. 13-66; o M. Milner (a c. di), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, P.U.V., 1989 (in part.: A. Barbanti Tizzi, *L'idée mythique et mystico-magique du médecin et de la maladie dans la littérature allemande moderne*, pp. 111-132); ma v. anche S. Sontag, *Malattia come metafora*, trad. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1979 (ed. or. 1978); G. P. Biasin, *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976; R. Viale, *Medicina e positivismo*, in E. Papa (a c. di), *Il positivismo e la cultura italiana*, Milano, Franco Angeli, 1985; M. Muscariello, *Un intellettuale verghiano: il topos del medico nella narrativa di Giovanni Verga*, in *Naturalismo e verismo. I Generi: Poetiche e Tecniche* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania 10-13 febbraio 1986), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1988, pp. 173-202; G. Barberi Squarotti, “Tarchetti, la malattia e la morte” in *Dall'anima al sottosuolo. Problemi della letteratura dell'Ottocento da Leopardi a Lucini*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 59-88; B. Spackman, *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Ithaca and London, Cornell U. P., 1989; e soprattutto M. Foucault, *Nascita della clinica*, intr. e trad. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1969 (ed. or. 1963). Spesso però questa figura viene (esplicitamente o meno) evocata nelle raffigurazioni autoanalitiche (e spesso denegatorie) della follia, in genere scritte in prima persona, e più o meno esplicitamente rivolte a un destinatario confessionale, delegato a comprendere se l'io narrante sia affetto o meno da malattia di mente: ad esempio, la tarchettiana *Lettera U*, o *Macchia grigia* ancora di Camillo, o il *Male dell'arte* faldelliano; oppure –nella sua trasposizione su scala sociale– una certa attenzione verrà più tardi riposta anche sulla figura del manicomio, ad esempio nel Valera di *Milano sconosciuta* (ma v. anche i versi di Fontana *La Senavra*, in *Poesie e novelle in*

versi, Milano, Galli e Omodei, 1877, p. 75 sg.). Sul tema della follia, specie in Tarchetti, cfr. ancora A. Cavalli Pasini, il cap. “Criminalità e follia” di: *La scienza del romanzo*, cit., pp. 67-126; di M. Colummi Camerino, “La narrativa di Tarchetti tra ‘ragione’ e ‘follia’”, in V. Branca [et al.], *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, (Atti del IX Congresso AISLLI, Palermo-Messina-Catania 21-25 Aprile 1976), Palermo, Manfredi, 1978, pp. 732-741, e: *Ragione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti*, in *Iginio Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*, cit., pp. 65-75; e G. Viazzi, *Lettera della “lettera U”*, *ivi*, pp. 76-80. Del conflittuale rapportarsi degli scapigliati alla prospettiva positivista, e del contrasto fra arte e scienza che s’instaura nelle loro opere, parla G. Rosa nel cap. “La Scapigliatura tra Romanticismo e Positivismo” di *La narrativa degli scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 21-35.

¹² M. Foucault, nella *Nascita della clinica*, cit., fissa il momento in cui la malattia, e con essa la morte, sono divenute qualcosa come “il morboso lirico dell'uomo: la sua invisibile verità e il suo visibile segreto”.

¹³ A. Boito, *Il pugno chiuso*, a c. di R. Ceserani, Palermo, Sellerio, 1981.

¹⁴ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 734 (nota 5643). Della propria “ipertròfica” mente, albergante in un “cranio” dall’“enorme volume”, Dossi dice in *Autodiagnosi quotidiana. Prefazione*, a c. di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1984, p. 16; Luigi Capuana, sul “Corriere della sera” del 22-23 marzo 1880, nel dire dell’“incompletezza” artistica di Dossi (ma l’incompiuto/larvale è tratto tipico scapigliato, lo sappiamo), insiste sul suo cerebralismo: “Le sue figure ordinariamente non si vedono fuori del suo cervello, ma dentro di esso, in una mezza personalità che li rende grotteschi, come avvolti nel fumo della sua fantasia in ebollizione”.

¹⁵ Per una definizione del “motivo” nella narrativa scapigliata, cfr. V. Roda, *Alle origini del “fantastico” italiano: il motivo del corpo diviso*, originariamente pubblicato in rivista (“Il bianco e il nero”, 2, 1994), poi in *I fantasmi della ragione*, cit., pp. 5-66; Roda, che (a partire da una citazione da Hoffmann) insiste sulla retorica “sineddochica” delle frantumazioni del soggetto, interpreta la casistica tarchettiana di paralisi e contratture alla luce della scuola della psicologia francese tardo-ottocentesca, che allora –fra Taine, Ribot, Binet, Janet– era in corso di elaborazione

(l'*Automatisme psychologique* di Janet sarebbe uscito solo nel 1889). Roda si dilunga, fra l'altro, sulla radicalità e insolubilità di queste scissioni: "All'autonomia, relativa ed idealmente reversibile, della parte che si separa dall'insieme ma dell'insieme preserva la rappresentanza, i vari Tarchetti e Boito preferiscono la radicalità d'una cesura insuscettibile di composizione, e che escluso il recupero totalizzante prevede il calarsi della parte somatica separata –mano, gamba od occhio che sia– in un ruolo antagonistico" (p. 14). Sul rapporto degli scapigliati col *fantastique*, v. anche G. Bezzola, *Il fantastico della Scapigliatura*, in "Studi di letteratura francese", XIII (1987): *La letteratura fantastica*, pp. 61-77; M. Farnetti, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988; M. Giammarco, "L'evasione degli Scapigliati. Percorsi tra reale e immaginario: Tarchetti, Dossi, Gualdo", in *Nel tempo del sogno. Le forme della narrativa fantastica dall'immaginario vittoriano all'utopia contemporanea*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 147-155; G. Tardiola, *Il sogno, l'anima, la morte: una lettura dei "Racconti fantastici" di Iginio Ugo Tarchetti*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", a.93, n.1-2 (1989), pp. 96-108; A. M. Mangini, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di I. U. Tarchetti*, Roma, Carocci, 2000. E. Scarano (*Narrazione storica e narrazione fantastica in un racconto italiano dell'Ottocento*, in "Italianistica", a.XVII, n.3, settembre-dicembre 1988, pp. 487-501) ha rilevato una emergenza anteriore al 1860 della tipologia del *fantastique*, nel racconto *Il sotterraneo di Porta Nuova* (1833) di G. B. Bazzoni.

¹⁶ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 217 (*Storia di una gamba*).

¹⁷ *Ivi*, p. 89 (*Storia di un ideale*).

¹⁸ Nota ad es. G. Rosa (*La narrativa degli scapigliati*, cit., p. 32 sg.) che il topos scapigliato, e soprattutto tarchettiano, dell'artista in delirio, parrebbe ricavato dalla fisionomia lombrosiana dell'uomo eccezionale; essa, lontano dalla formulazione più zibaldonescamente documentata di *Genio e follia* del 1872 (poi *L'uomo di genio*), quando ormai il nucleo della parabola scapigliata si era già consumato, era già stata avanzata dallo scienziato nel '64, in quella prolusione di cui sopra. Sarà da sottolineare, per converso, l'interesse che in tutta Europa la cultura positivista dedicò al mondo dell'occulto, per quanto nella semplice ambizione di un accerta-

mento dei fatti (lo stesso Lombroso si recò nel febbraio 1891 a Napoli per studiare il "caso" della medium Eusapia Paladino); clamorosa, in part., da noi, nel caso del Capuana (*Mondo occulto*, a c. di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995). Per l'intreccio fra scienziato ed esoterismo nella cultura tardo-ottocentesca, v. G. Pareti, *La tentazione dell'occulto. Scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, e su ipnotismo e spiritismo nella cultura positivista italiana di fine '800, G. Scarpelli, *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, oltre alla già citata Cavalli Pasini e (per Lombroso in part.) al paragrafo *Ipnotismo, spiritismo*, del succitato F. Giacanelli, *Il medico, l'alienista*.

¹⁹ C. Dossi, *I mattoidi al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, Roma, Sommaruga, 1884. Il libello era dedicato a Lombroso in persona; ripubblicato con pref. di F. Zerri, Milano, Scheiwiller, 1985, ora in *Opere*, cit., pp. 973-1025.

²⁰ K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, a c. di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, 1984; la cit. si riferisce a p. 72. In area scapigliata, dove il brutto assurse ad autentico, spesso stucchevole topos (v. –a parte la lirica-manifesto *A Giovanni Camerana*, di Boito– il motto del *Poeta* di Pinchetti: "il Bello sta nell'orrido / nella Beltà è l'Orrore"), Faldella (in un articolo sulla rivista "Serate italiane", 17 gennaio 1875: *Lettera letteraria a T. M. – Il Bello brutto*) finirà per ironizzare sul culto del *brutto*, individuandolo come origine di quella deriva tardoromantica e appunto scapigliata del *male dell'arte*, da lui così esemplarmente descritta.

²¹ È non a caso questa irrisolubilità, questa messa in scena di "lacerazioni" non ricomponibili in alcuna forma di armonia, la ragione della critica mossa a Hoffmann da Hegel (in *Estetica*, a c. di N. Merker, Torino, Einaudi, 1972, p. 250). L'inammissibilità dell'armonia, per gli scapigliati, si manifesta in modo assai stringente nel boitiano *Trapezio*, dove Yao, assieme a Meng-Pen (suo discepolo), fatalmente fallisce nel suo tentativo di "scoprire" una possibilità di "sintesi dell'uomo", giusto nel punto dove le "contraddizioni umane" s'incontrano, "dove i due moti opposti s'intersecano" (A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 439).

²² Nel numero del 1° gennaio 1865 della "Cronaca grigia", Arrigo Boito, nel pubblicare i versi del suo *Buon Anno. Ballatella*, li faceva precedere da una breve spiegazione, diretta a Cletto Arrighi (direttore della rivista): "L'eroe della ballatella è un gob-

betto rossiccio, che sbircia fuori ad ogni tratto sotto forma di *ritornello*. [...] Noi scapigliati romantici in ira, alle regolari leggi del Bello, prediligiamo i Quasimodi nelle nostre fantasticherie; ecco la causa del mio ritornello” (continuando poi, sotto il dominio del demone del Bizzarro: “Se vuoi sapere anche lo scopo, ti dirò che non è né filosofico, né politico, né religioso; ho voluto semplicemente esercitarmi nella scabrosa rima in *iccio*”). D'altra parte, il grottesco e la caricatura (come mostra M. Hannoosh, *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992), si situano al centro dell'estetica baudelairiana del Moderno, con *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855): la caricatura è intesa come un'autentica forma d'arte, caratterizzata da una natura dualista, riuscendo a trarre il bello dal brutto e dall'orribile, l'eterno dal transitorio, l'universale dal particolare, il poetico dal contingente, l'epico dal triviale, il fantastico dal reale; proprio in virtù del suo dualismo, essa è un'arte paradossale, da cui deriverà la stessa teoria del bello moderno (sviluppata poi in *Le Peintre de la vie moderne*). Al tempo stesso, l'estetica della caricatura parrebbe dar luogo ad una sorta di estetica caricaturale (a una parodia dell'estetica tradizionale): dualistica, contraddittoria, ironica, crudele, grottesca, fantastica, farsesca, transeunte (e dunque, conveniente a un'arte della vita moderna).

²³ L'ossessione della *vampira*, sviluppata per tutto l'immaginario ottocentesco, fra la Lamia di Keats, la *Christabel* di Coleridge, le *Ligeia*, *Morella*, o *Berenice* di Poe, e, più tardi, la *Carmilla* di Le Fanu, viene espressa da Tarchetti con una costanza e una determinazione che non cessano d'impressionare: dal *Riccardo Waitzen*, nell'*Amore nell'arte*, ai sonetti di *Ell'era così fragile e piccina* e *Retrospective*. In questa chiave, ancora *Fosca* è il testo cardine; ma non meno di essa, *Dio ne scampi dagli Orsenigo* dell'Imbriani, che è la storia di un *amour-passion* rovesciato e pericoloso, il quale estremizza in parodia il tema dell'*Adolphe* di Benjamin Constant; e soprattutto, la vasta fantasmagoria ipermisogina della dossiana *Desinenza in A*. È in questo ambito che può inquadrarsi l'attenzione alla sfera della sensualità, già tipicamente *fin de siècle*, tutta attribuita al Femminile: esemplare di ciò ci appare *Senso*, di Camillo Boito, ove il paradigma temibile dell'*amour-passion* esce dai confini dell'umoristico, entro cui Imbriani l'aveva relegato, e viene declinato nel cinismo. Ed è proprio attor-

no agli anni '80 (*Senso* è dell'83, *La Desinenza in A* del '78, *Dio ne scampi* è appena precedente, del '76), mentre nascevano i primi movimenti femministi, e lo studio dell'isteria femminile stava per sfociare nella scoperta psicoanalitica, l'universo del femminile acquisiva una assoluta centralità nell'immaginario collettivo, con attributi che andavano dalla santificazione alla musaicità al senso di minaccia (dalla *Vergine-madre*, alla *femme inspiratrice*, alla *femme fatale*...). Il rapporto dell'isteria con la sfera sessuale, oltre che la sua attribuzione al Femminile, era già stato affermato peraltro intorno alla metà del secolo, ad es. da Neumann, Ideler, Santluis, e poi da Moritz Benedikt; tutta una serie di prototipi del femminile verrà messa in campo infine nella *Eva futura* (1886) di Villiers de l'Isle-Adam. Per una disamina del paradigma ottocentesco del femminile, cfr. S. Michaud, *Idolatrie rappresentazioni artistiche e letterarie*, in G. Duby-M. Perrot (a c.di), *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, trad. di E. Benghi-F. Cataldi Villari-C. De Nonno-V. Matera-P. Russo-G. Viano Marogna, Roma-Bari, Laterza, 1991, e A. Higonnet, *Le donne e le immagini. Apparenza, divertimento e sopravvivenza e Immagini di donne*, *ivi*, pp. 271-300; N. Auerbach, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge Mass.-London, Harvard U.P., 1982; B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, trad. M. Farioli, Milano, Garzanti, 1988 (ed.or.1986) di cui un capitolo è dedicato a *Le metamorfosi del vampiro. Dracula e le sue figlie*; per il paradigma più specificamente *fin-de-siècle*, cfr. invece ancora A. Cavalli Pasini, il cap. “La donna ‘fin-de-siècle’ fra isteria e misticismo” di *La scienza del romanzo*, cit., pp. 203-258, e, per quello scapigliato, G. Zuccaro, *Da angelo a medusa: le donne della Scapigliatura*, in G. De Donato [et al.], *La parabola della donna*, Bari, Adriatica ed., 1983, nonché il paragrafo “Maschile e femminile” in G. Rosa, *La narrativa degli scapigliati*, cit., pp. 141-146 (ma anche C. Mazzoni, *Is Beauty Only Skin Deep? Constructing the Female Corpse in Scapigliatura*, in “Italian Culture”, n.12, 1994, pp. 175-187, specie su Camillo). Il tema della *femme fatale* venne però sviluppato magistralmente da M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976 (1ª ed. 1930), nel capitolo “La belle dame sans merci”, pp. 139-212.

²⁴ Dossi parla di Hogarth (che egli prevedeva di inserire, assieme a Callot, in una “Storia dell'Umorismo”, mai redatta) in diverse delle *Note azzurre*, come la 1269, la 1271, la 1272, la 1291,

la 1374, la 1686, la 1688. Sul tema. v. A. Saccone, “*Pinti romanzi*” e “*scritte pitture*”: *Hogarth in Dossi*, in E. Scarano-D. Diamanti (a c. di), *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Seminario di studi* (Pisa, gennaio-maggio 1991, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere), Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 449-473, ora in *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 69-94.

²⁵ Così, G. Lukács (in V. Strada (a c. di), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, trad. C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1976, p. 159) parlava dell’*arabesque* come creazione di “unità soggettiva” ossia “dislocazione relativistica delle contraddizioni reali di vita nel ‘cuore del poeta’” (il riferimento è allo Sterne). L. Mittner (*Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1964, vol. II, p. 792) lo definiva, inoltre, come l’“atto stesso della fantasia che si sbizzarrisce volutamente dietro ai particolari, sovrapponendoli ed anche sostituendoli a ciò che è o sembra l’essenziale” (ma cfr. anche G. Lúkacs, *Un dialogo su Lawrence Sterne*, in *L’anima e le forme* (1911), Milano, Sugar, 1963, pp. 251-277).

²⁶ A questo tema, chi scrive ha dedicato un saggio (*L’immagine negata: per una tipologia “sentimentale” dello sguardo*, in S. Tatti (a c. di), *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Atti del Convegno Roma 7-9 novembre 1996, Roma, Bulzoni 1999, pp. 237-275). Il motivo della *bizzarria*, nato come la ripresa di una controversa categoria secentesca, sviluppata soprattutto in ambito spagnolo (v. G. L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968, pp. 236-255), si attualizza infatti presso gli scapigliati anche in quanto ultima declinazione, per quel che riguarda l’arco ottocentesco (prima della ripresa presso Pirandello), di quello che di recente è stato qualificato come l’*effetto Sterne* –ossia la penetrazione sotterranea ma costante dello Sterne *sentimental* nella letteratura “irregolare” del nostro ’800 (per cui v. G. Rabizzani, *Sterne in Italia*, e, G. Mazzacurati [et al.], *Effetto Sterne*, precedentemente citati). Per il motivo della *bizzarria* romantica, v. M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960. Ma è probabilmente col Lombroso (in quell’impagabile, carnevalesco –*malgré soi*, certo– catalogo di astrusità che è *L’uomo di genio*), che la categoria del bizzarro s’installa definitivamente al centro del sistema: per quanto, ormai, de-animata, ridotta a mero campo di osservazione e di catalogazione.

²⁷ C. Dossi, *Opere*, cit., p. 904: “Il colore imperante in tutti questi ritratti è... la privazione d’ogni colore, cioè il nero –un gran malumore contro gli individui di quella razza alla quale pur io ho il disonore di appartenere” (*Prefazione generale ai “Ritratti umani”*).

²⁸ Anche qui, la matrice appare più “culturale” (dall’estetica della melanconia, fra Cinque e Settecento, all’antinarrativa atrabiliare dei grandi Umoristi –Jean Paul in part. per Dossi–, all’elaborazione leopardiana del concetto di Noia, alla grande topica baudelairiana dello Spleen), di quanto non si manifesti per essa una precisa consapevolezza clinico-psichiatrica. –Se ancora assai remota appariva negli anni della Scapigliatura la comprensione del “motto di spirito” alla luce della psicologia del profondo, non è possibile leggere lo sviluppo che ebbero in quegli anni (fra Dossi e Boito, Faldella o magari Ghislanzoni) tematiche e teorie dell’Umorismo, se non alla luce dei suoi rapporti col patologico, sino all’elaborazione di un *umor nero* a tasso più o meno elevato di consapevole straniamento. Nella vasta bibliografia sulla melanconia (dal classico R. Klibansky-E. Panofsky-F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. it. R. Federici, Torino, Einaudi, 1983, in poi), utili contributi, ai nostri sensi, sono quelli offerti, in A. Dolfi (a c. di), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, (atti di seminario, Trento, maggio 1990), Roma, Bulzoni, 1991, da M.D.L.N. Muñoz Muñoz, “*Noia, spleen, ennui*”: *accercchiamento di un concetto* (circa le relazioni e distinzioni fra i tre termini), e E. Biagini, *Umor nero, “humour noir” nelle teorie sulla malinconia letteraria* (pp. 53-66 e 103-129); ma vedi anche B. Frabotta (a c. di), *Arcipelago malinconia: scenari e parole dell’interiorità*, intr. J. Hillmann, Roma, Donzelli, 2001.

²⁹ Nel primo dei *Racconti umoristici* del Tarchetti, ad es. (*In cerca di morte*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 141-202), il *journey* sterniano acquista una luce sinistra (di *humour noir* seppur moderato), nella picaresca *quête* d’un impossibile “suicidio naturale” (allo scopo di conseguire un premio assicurativo da devolvere alla coniuge).

³⁰ R. Bigazzi, *Il “libro delle bizzarrie” di Carlo Dossi. Note e recuperi*, in “La rassegna della letteratura italiana”, a.77, n.3, settembre-dicembre 1963, pp. 425-438.

³¹ L’autodefinizione è nel *Margine alla “Desinenza in A”*, data 1883 (in *Opere*, cit., p. 680); è nell’*Uomo delinquente* (1876) che Lombroso, sulla scorta di uno studio uscito nell’anno precedente

(*Sugli scritti dei pazzi*, del Raggi), analizza i casi di “matti letterari” e delle loro grafie geroglifiche (“Moltissimi [...] monomaniaci in specie, tracciano le loro scritture, non solo in linea orizzontale ma anche verticale, formando con le parole una specie di disegno, come una pianta topografica”; cit. in G. Colombo, *La scienza infelice. Il Museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, intr. F. Giacanelli, nuova edizione ampliata, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 94, con straordinarie tavole di esempi). Nelle *Note azzurre* (e negli interventi teorici “a margine” dei suoi volumi), Dossi avvanzerà elementi per una riflessione intorno alla natura melanconica e solipsistica (fatta derivare dallo “scetticismo” suscitato dall’epoca) del narrare umoristico, e quindi intorno a una epocale impossibilità di romanzo; fino a identificare l’Umorismo, e la sua teoria, nella patologia melanconica stessa. Diversi contributi su Carlo Dossi hanno ricostruito, nei suoi molteplici aspetti, la sparsa teoria dossiana dell’Umorismo (che mai approdò ad uno studio organico, come pure era nelle intenzioni dell’Autore); v. A. Scannapieco, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, Abano Terme, Francischi, 1984; F. Tancini, *La parodia del romanzo ottocentesco nella “Vita di Alberto Pisani”*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. CLVII (1980), pp. 431-44; e il succitato A. Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, oltre a due miei scritti dossiani (*Postfazione a Il Regno dei Cieli. La Colonia felice*, a c. di T. P., intr. G. Davico Bonino, Napoli, Guida, 1985, pp. 139-170; *Pisani-Dossi. La vita dei nomi*, in “Il piccolo Hans”, n.58, estate 1988, pp. 79-93). L’urgenza di una scrittura “solipsistica” era posta, drammaticamente, fin dal secondo capitolo della *Fosca* tarchettiana: “Scrivere per noi per rileggere, per ricordare in segreto, per piangere in segreto. Ecco perché scrivo. [...] Io scrivo ora per me medesimo” (I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 241).

³² V. la recensione “*La giovinezza di Giulio Cesare*”. *Scene romane di Giuseppe Rovani*, in C. Dossi, *Opere*, cit., p. 1408. La recensione (probabilmente del 1873, data di pubblicazione del romanzo), firmata col nome dell’amico e alter ego Luigi Perelli (ma rivendicata come propria nella nota azzurra 5312), fu inclusa dal Lucini in appendice alla *Fricassee critica di arte, storia e letteratura*, nell’edizione a sua cura delle *Opere* di Dossi (Milano, Treves, 1926), in una sezione da lui intitolata *Briciole critiche*. Il motivo “geroglifico” dovè esercitare notevole attrazione per la cultura degli scapigliati; sulla “Rivista Minima”, nel 1872, Ghislanzoni pub-

blicò a diverse riprese un poemetto in metro vario, dal titolo *Geroglifici*. Termini non troppo differenti dalla definizione del proprio stile “geroglifico”, fatta da Dossi nel *Margine* (la famosa “preoccupazione affannosa di stipare quanto più senso si possa in ogni frase”), erano stati impiegati a proposito di Arrigo Boito da Leone Fortis, sul “Pungolo” del 6 marzo 1868, nell’ambito di una recensione al *Mefistofele*: “in quanto alla mancanza d’idee, se vi è un difetto in Boito, è la esuberanza e la foga soverchia d’idee, ch’è causa talvolta di affastellamento, e quindi di qualche oscurità e di qualche trabalzo” (tratto endemico, dunque, dello *humour* scettico scapigliato?).

³³ I. U. Tarchetti, *L’innamorato della montagna*, in *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 163.

³⁴ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.I, p. 157 (*In cerca di morte*).

³⁵ V. in *Fosca* (*ivi*, vol.II, p. 243): “Molti uomini non si trovano bene colla vita perché non hanno ancora scoperto il loro punto d’equilibrio. / Il difficile è trovare il centro della propria anima!”. Lo squilibrio, la sproporzione, dà luogo altrove ad un’estetica segnata dallo humour e, al limite, dal carnevalesco; già Capuana, nel succitato articolo sul Dossi, notava in lui il “formicolare” di un’“immagine [...] immensamente grande, straordinariamente minuscola, sproporzionata quasi sempre”: “si pensa ad un occhio che continuamente patisca una diversità di *daltonismo* per la quale non vegga più i colori nel loro stato naturale, e che da una singolar conformazione della pupilla sia forzato a veder le cose ora come se le guardasse con un cannocchiale rovesciato, ora come se le guardasse con le lenti di un mirabile microscopio”.

³⁶ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 189 (nota 2382).

³⁷ Ma anche, altrove, nell’intensità soggettivistica della *macchia* (“geroglifico” o grafema) in cui s’assiepa tutto l’intersecarsi delle *corrispondenze*, fino all’entropia (specchio ultimo su cui l’utopia sinestetica va ad infrangersi, per consegnarsi, decenni più tardi, all’iconoclastia delle avanguardie). Sul tema della macchia, v. L. Grassi, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, “non finito”*, in *Studi in onore di Pietro Silva*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 97-106; M. Socrate, *Borrón e pittura “di macchia” nella cultura letteraria del Siglo de Oro*, in: *Studi di letteratura spagnola*, 1966; o B. Gagnebin, *Salammbô: la tâche aveugle du caleidoscope*, in “*Revue d’Esthétique*”, 1989, n.16, pp. 61-65 (su Flaubert); e (per la presenza

del motivo negli scapigliati) T. Ottonieri, *La carriera di una macchina. Intorno al narrare umoristico*, in “Il Cefalopodo” n.1, 1995.

³⁸ I. U. Tarchetti, *In cerca di morte*, in *Tutte le opere*, cit., vol.I, p. 157: “La contraddizione è l’urto, è il moto, è la lotta, è il risultato di due forze misteriose nella cui azione è forse riposto il segreto della vita universale”.

³⁹ Anche nel farsi apologeta del “dubbio” (al pari di Boito, e di Praga che “canta la Noia, / la noia, l’eredità del dubbio e l’ignoto”, nel *Preludio di Penombra*), Tarchetti allude ad uno sfondo assai romantico, idealisticamente pànico: v. *Tutte le opere*, cit., vol.I, pp. 604 sg “il dubbio solo è grande, sconfinato come l’immenso universo, incommensurabile come l’oceano, profondo e tenebroso come gli abissi dell’anima umana: il dubbio è la rivelazione della scienza, –essa lo cerca immolandogli ogni fede– poiché una sola fede esiste, quella del dubbio” (*Riccardo Waitzen*).

⁴⁰ “In natura tutto è lotta, tutto è dualismo, tutto scaturisce dai contrasti” (in *L’innamorato della montagna*): I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 147; e (per le leggi della compensazione), *ivi*, vol.I, p. 527 (*Una nobile follia*).

⁴¹ V. ad es. in *Bouvard* (*ivi*, vol.I, p. 653): “Ecco apparecchiata la mia camera nuziale e la mia tomba a un tempo [...] la vita e la morte [...] il gelo del sepolcro, e il fuoco dell’amore sì lungamente represso”.

⁴² “Fatale dannazione di tutto ciò ch’è umano! La materia è ribrezzo allo spirito, lo spirito è spavento alla materia: la forma è ribrezzo all’idea, l’idea è spavento alla forma, e l’arte è idea e forma! questa torbida lotta durerà eterna sul mondo” (A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1130: da una “cronaca” sul “Figaro” del 25 febbraio 1864).

⁴³ C. Dossi, *Opere*, cit., p. 678.

⁴⁴ C. Dossi, *Note azzurre*, cit., pp. 183 sg. (nota 2369).

⁴⁵ Per questo tema, nella sua presenza nella cultura italiana ottocentesca, v. soprattutto C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell’Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983.

⁴⁶ È noto infatti come lo stesso, fondante concetto freudiano di *Unheimlich* (tradotto come “perturbante”, traducibile come “non familiare”, “estraniante”), derivi dalla letteratura romantica del Doppio, soprattutto nella versione hoffmanniana più radicale e alienante d’una scissione di personalità giocata sull’identità dell’u-

mano col non-umano, il minerale, il meccanico (l’automa di *Der Sandmann*, ovvero *L’uomo della sabbia*).

⁴⁷ “In Italia, magnetismo, sonnambulismo, ipnotismo erano oggetto di spettacolo teatrale e di esibizione di una dimensione del ‘meraviglioso’ che aveva i suoi appassionati cultori e prosperava al di fuori del circuito dei gabinetti scientifici e delle accademie. L’incontro di questa dimensione con lo sguardo della scienza positivista, in particolare rappresentata da neurologi, psichiatri, fisiologi produsse un fiorire di studi e di sperimentazioni nei quali all’entusiasmo per l’esplorazione di nuovi campi del sapere si univa un’attenzione preoccupata per aspetti e poteri impreveduti della persona umana. Era un nuovo ‘lato oscuro’ della psiche che si manifestava come possibilità incontrollabile; confermava l’accessibilità all’‘incoscienze’ e apriva prospettive vertiginose di conoscenza; suscitava, al contempo, fantasmi e timori che [...] appartenevano già alla crisi del positivismo e dei suoi valori razionalisti” (F. Giacanelli, *Il medico, l’alienista*, cit., p. 38, che si riferisce ormai agli anni ’80 del secolo). Per questo gran spettacolo ottocentesco dell’ipnosi (e le reazioni ad esso da parte della scienza positiva), oltre al classico Ellenberger, v. (indicati da Giacanelli) P. Guarnieri, *Teatro e laboratorio. Scienziati e medici davanti al magnetismo*, in “Belfagor”, a.XL, 1985, pp. 561-575, e Id., *La psiche in “trance”. Indagini sull’ipnotismo*, “Rivista sperimentale di freniatria”, 1990, vol.CXIV, pp. 370-385. Evidente è la convergenza fra questi diversi livelli di discorso della scissione; nel 1774 Mesmer concluse il trattamento della sua prima paziente (la ventisettenne Fräulein Oesterlin) con la scoperta del principio del “magnetismo animale”, ma proprio quel 1774 è l’anno di uno dei primi capolavori della letteratura fantastica, il *Diable amoureux* di Cazotte; del 1784 è invece la scoperta, da parte di Armand de Puységur (discepolo di Mesmer), del “sonno magnetico” (ciò che fu detto “sonnambulismo artificiale”, uno stato indotto dal magnetizzatore, e che solo dal 1843, con J. Braid, si dirà *Ipnosi*); e basterebbe infine ricordare come, fin dal 1791, Eberhardt Gmelin avesse pubblicato il caso di una “personalità alternante” (caso poi ripreso nel 1803 da Reil): una data, questa, posta immediatamente a ridosso delle più esplicite elaborazioni di sdoppiamento, che danno vita, in area tedesca, alla tematizzazione del *Doppelgänger*.

⁴⁸ M. Fusillo, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998 (per la definizione del “doppio ap-

parente”, v. p. 12). Della tensione “fra il medesimo e il medesimo come altro” parla R. Jackson, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, trad. R. Berardi, Napoli, Pironti, 1986 (ed.or.1981), p. 51. Nota G. Rosa (*La narrativa degli scapigliati*, cit., p. 118): “la messa in scena del *double*” presso gli scapigliati, “quando non si cala nelle note stranianti dell’ironia, tende, per lo più, a recuperare l’unica grammatica delle emozioni che la nostra tradizione aveva elaborato al di fuori del solco manzoniano: i gesti le pose i dialoghi, tutto condito d’enfasi, della scrittura teatrale, magari d’impianto melodrammatico”.

⁴⁹ Il motivo ritorna significativo presso i due Boito (*Il pugno chiuso* di Arrigo; *La notte di Natale*, o *Macchia grigia*, di Camillo), oppure, caso genialmente estremo, nello zibaldone dosiano (C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964: nota 5643, p. 734) con lo staccarsi addirittura del cervello dal corpo, l’*ipertròfia* di “un cervello su un piatto attaccato con fili elettrici al mondo esteriore” (della propria “ipertròfica” mente, albergante in un “cranio” dall’“enorme volume”, Dossi dice invece in *Autodiagnosi quotidiana. Prefazione*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1984, p. 16).

⁵⁰ Già in Jean Paul, nume tutelare degli scapigliati (ma in part. del Dossi), il motivo del doppio appariva come un caso della irrimediabile tensione ironica: o meglio, della coscienza dell’impossibilità d’una ricomposizione dell’essere; ricomposizione a cui pure costantemente si tende. Il superno, ambiguo umorismo richteriano deriva insomma dallo squilibrio procurato dal senso di questa impossibilità, sino a quel recupero umoristico dell’idillio che è stato definito come una “disincantata e bizzarra interiorizzazione della scissione disarmonica” (v. L. Zagari, *Jean Paul, Hoffmann e il motivo del “doppio” nel romanticismo tedesco*, in “Il confronto letterario”, a.VIII, n.16, novembre 1991, pp. 265-293).

⁵¹ “La *Desinenza* è un tipico prodotto di dandysmo letterario, l’unico dandysmo esistente secondo Baudelaire [...] È dandy nel cercare pochi lettori e non il pubblicaccio, la *sine nomine plebs* pronta ad applaudire le peggiori volgarità; è dandy quando l’autore si dichiara aristocraticissimo in arte, quando dichiara di voler moltiplicare i diesis e i bemolle del pensiero; è dandy nell’importanza che vi assume il particolare, il dettaglio, la punteggiatura, l’accentazione, la veste del libro, la carta sulla quale è scritto; e infine l’epigrafe”. L. Barile, *Il dandy, il rancore, il cadavere*, postfa-

zione a C. Dossi, *La Desinenza in A*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 239-257. Sul tema del dandy, v. il classico R. Kempf, *Dandies. Baudelaire e amici*, Milano, Bompiani, 1980.

⁵² V. M. Bettini, *Il ritratto dell’amante*, Torino, Einaudi, 1992.

⁵³ L. Gualdo, *Romanzi e novelle*, a c. di C. Bo, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 223-398. Per questa novella, v. V. Roda, *Homo duplex. Scomposizioni dell’io nella letteratura italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991 (nei capitoli “Ressemblance” e “*déjà vu*” nella narrativa di Luigi Gualdo, pp. 105-127, e *La donna “composta”*: d’Annunzio, Gualdo, Maupassant, pp. 161-183).

⁵⁴ C. Boito, *Storielle vane*, cit., p. 188: “Ciascun individuo ha da contenere due esseri, sinceri entrambi: l’attore e lo spettatore; l’uno deve stare sempre separato e distinto dall’altro” (*Dall’agosto al novembre*).

⁵⁵ In molti testi romantici, l’autocoscienza dialettica, assunta nella sua versione primaria –quella fichtiana,– non propone reali soluzioni di superamento; ciò che prevale è invece la scissione, e la sua contemplazione, più o meno esplicitamente connotata in senso narcissico appunto (così avviene in *Anna*, poemetto di Lenau, con l’immagine che si riflette in un ruscello, più che staccarsi o essere sottratta secondo il paradigma maestro dello sdoppiarsi).

⁵⁶ Nel pieno dell’Ottocento, quando (per opera della prima psichiatria dinamica e naturalmente della letteratura fantastica) la presenza di una duplicità (e molteplicità, anzi) implicita al soggetto si era fatta senso comune, un differente mito fondativo di scissione, su base teologico-religiosa, fu quello individuato da Kierkegaard, nell’elaborare il concetto di *Angst* (del 1844 è *Il concetto d’angoscia*, firmato con lo pseudonimo “Vigilius Haufniensis”), per cui, come è noto, la caduta di Adamo diviene paradigma d’ogni scissione e d’ogni affermazione identitaria (dove, è dal peccato *originale* e originario che deriva la lacerazione fondamentale, la quale è condizione della libertà umana, ma insieme sostanza il sentimento dell’Angoscia).

⁵⁷ G. Guidorizzi (*Lo specchio e la mente: un sistema d’intersezioni*, in *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell’identità*, a cura di M. Bettini, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 31-46) classifica la maschera, il ritratto, lo *èidolon* come doppi *in absentia*; l’ombra e il riflesso come doppi *in praesentia*, che cioè “si muovono insieme al soggetto, si percepiscono insieme, svaniscono insieme, rendendo manifesta sul piano fisico la coesistenza di due realtà al-

l'interno della stessa persona" (p. 37). La ripartenza ottocentesca del tema, in effetti, interseca volentieri questa duplice tipologia, producendo ombre e riflessi assenti: *assenze* di forme di *presenza*.

⁵⁸ L. Gualdo, *Romanzi e novelle*, a cura di C. Bo, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 207-21.

⁵⁹ Nelle *Metamorfosi*, Narciso, nell'incontrare la sua immagine riflessa, "Adstupet ipsi sibi, vultuque immotus eodem / ut e Pario formatum marmore signum" ("Attonito fissa se stesso e senza riuscire a staccarne gli occhi / rimane impietrito come una statua scolpita in marmo di Paro"): una formulazione che entrerà diritta nella fondazione della nostra lirica (la "statua d'ottone" di Guinizzelli), a indicare la crudele inappagabilità del desiderio. F. Frontisi-Ducroux, nel suo studio del mito di Narciso nell'età classica (*Narcisse e ses doubles*, e *Les métamorphoses de Narcisse*), in Ead.-J. P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, pp. 200-41, si sofferma sulle descrizioni di vere o fittizie opere d'arte (*ekphrasis*) aventi a oggetto la figura di Narciso, presso Filostrato (nelle *Eikones*), ma soprattutto (pp. 231-34) nelle *Statue* di Callistrato, dove la presunta scultura di Narciso (il suo marmo) si metamorfosa nell'avvolgersi dell'acqua della fonte e poi nel riflettersi sull'acqua: in un prisma di corpi e ombre, di materia plasmata e di riflessi che la scompongono e ricompongono, "la fonte produce a sua volta, in una figura incorporea, la sembianza del modello corporeo, e avvolge nella sostanza dell'acqua l'ombra riflessa che scende dalla statua, quasi le desse carne".

⁶⁰ M. Bettini, *Narciso e le immagini gemelle*, in *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, a cura di M. Bettini, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 49. Ma v. anche G. Rosati, *Narciso e Pigmalione*, Firenze, Sansoni, 1983.

⁶¹ A maggior ragione che per Narciso, l'"errore" di Pigmalione può consistere, anche, nel pieno aderire ad una concreta illusione della materia. Nell'interpretazione di Plotino (*Enneadi*, I, 6, 8, 8), il mito di Narciso allegorizza le erranze dell'anima che si annega nell'illusione della materia (Narciso, in questo, sarebbe colpevole di aver preso la propria immagine per un essere reale, d'aver preferito l'apparenza alla vera realtà).

⁶² I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, vol.I, p. 573; proverbiale, in questo senso, una espressione del *Pigmalione* di Rousseau (pubbl. nel 1771), che suona: "Mi adoro in quel che ho fatto".

⁶³ Faldella (nel '75) ironizzerà, fra i miti tardo-romantici e scapigliati, anche su quello del *dandy*; ci riferiamo alla "figurina", di sapore anche tarchettiano, *Lord Spleen* (in G. Faldella, *Le "figurine"*, a cura di G. Ferrata, premessa di M. Corti, Milano, Bompiani, 1983).

⁶⁴ C. Boito, *Un corpo*, cit., pp. 149-52 (da queste pagine continueremo qui a citare). Un'altra presenza clamorosa del ritratto, è in *Uno spirito in un lampone*, di Tarchetti: nel contemplare il dipinto che ritrae lo spirito (femminile) che lo ha invaso, il corpo del protagonista ne viene letteralmente (e istericamente) plasmato (in *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 84). Per il tema del ritratto, v. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, ma anche P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001, dove appare un contributo specifico su *Un corpo* (già uscito in "Problemi", n. 112, settembre-dicembre 1998, pp. 236-60). Un'ampia e profonda lettura di *Un corpo* è quella di E. Scarano, *L'anatomia del corpo in una storiella vana di Camillo Boito*, in "Linguistica e letteratura", VI, 1981, 1, pp. 37-85.

⁶⁵ C. Boito, *Storielle vane*, cit., p. 187: "Tutto nella vita è rappresentazione" (*Dall'agosto al novembre*).

⁶⁶ Ancor più crudamente il corpo (anzi, il *corpse*, il cadavere) femminile era stato oggettivato un lustro avanti da Arrigo nel *Libro dei versi* (*Lezione di anatomia*).

⁶⁷ Forse, anche questo annegamento –regressione all'indistinto– sarà in qualche misura da intendere come un riverbero narcissico della figura di Carlotta (ed è un tema, questo della morte per acqua, che strutturerà un'altra delle *storielle* di Camillo: *Macchia grigia*).

⁶⁸ Prima ancora di divenire quadro, la donna viene descritta dall'io-narrante per via di paragoni con capolavori della scultura greca, quasi assoggettando a *ekphrasis* il corpo vivo medesimo. Nota Scarano (*L'anatomia del corpo*, cit., pp. 65 sg.): "Il corpo si presenta [...] non come modello (almeno virtuale), ma come copia delle statue; ne appare anzi il florilegio compiuto ad opera di un artista".

⁶⁹ Per una considerazione dell'immaginario ottocentesco legato alla visione fantasmagorica, v. M. Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, trad. it. G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino, 1989 (ed. or. 1982).

⁷⁰ L'oggettualizzazione estetica del *corpo* procede in *ekphrasis*

martellante: “L’anima era da fanciulla, ma il corpo era da Dea. Il paragone con le statue greche può solo dare un concetto di quelle membra snelle, vigorose, di acciaio temperato. Somigliava alle Amazzoni, alle Diane cacciatrici di Scopa e di Prassitele; aveva anche le movenze delle Veneri callipigi, delle Veneri accoccolate, delle Ninfe sdraiate, di Psiche quando stringe Amore. Cleomene figlio di Apollodoro certo le insegnò ad atteggiarsi, dopo avere fatto l’ultima carezza, alla Venere de’ Medici”. E ancora: “Il suo volto ricordava la testa di quella cara Euterpe, che sta nel museo di Berlino [...] Quanto al colore, lo splendore di Tiziano e la finezza del Van Dyck non sarebbero bastati”. Altrove: “Le membra erano modellate a cesello”. E addirittura: “Una mattina, nel *Graben*, il bizzarro *Raal*, che stava dipingendo allora i freschi dell’Arsenale, proruppe in questa esclamazione: –Ah! se potessi avere costei per modello della mia *Germania!*”.

⁷¹ “Con soli novanta numeri si formano più di quarantatré milioni di cinquine. Metta che le molecole del pensiero sieno miliardi e miliardi, e mi dica se nelle loro combinazioni non istieno dentro tutto il genio, tutta la scienza e tutte le passioni umane”.

⁷² “Il Raal avrebbe potuto copiare la viva immagine del suo dipinto da tale mummia, tanto il colore, le fattezze, la espressione stessa erano conformi alla verità, non solo per l’aspetto della persona, ma per l’indole morale dell’individuo”.

⁷³ “La bella tinta di rosa non viene a queste membra dal rosso del sangue, ma da un liquido colorato, spinto ne’ tessuti per iniezione. Ho ritrovato il segreto di Ruysch di Leida”; ma nell’eloquio dello scienziato-esteta si dà l’incongrua sintesi di *correspondances* e frenologia: “Tutto si collega, tutto s’immedesima”.

⁷⁴ Per la componente “feticistica” della novellistica di Camillo Boito, v. C. Mazzoni, *Gazing at the Veil, Unveiling the Fetish: The Case of Camillo Boito’s Short Stories*, in “Italian Quarterly”, XXXIII, 1996, 129-30, pp. 29-43; su *Un corpo*, v. Ead., *Is Beauty Only Skin Deep? Constructing the Female Corpse in Scapigliatura*, in “Italian Culture”, 1994, 12, pp. 175-87.

⁷⁵ “Plus est quam quod videatur imago”: M. Bettini (*Il ritratto dell’amante*, cit., p. 14) nota la complessità di questa definizione (tratta dal tredicesimo libro delle *Heroides*); l’immagine di cera del volto di Protesilao, lasciata all’amata alla sua partenza, “val più “di ciò che sembra” e, insieme, val più “della sua capacità d’esser vista”, del suo “apparire””.

⁷⁶ *Dall’agosto al novembre* (in Boito, *Storielle vane*, cit., p. 188); una prima versione della novella era uscita nel marzo 1871 su “Nuova Antologia”, col titolo *Un autunno. Storiella vana*.

⁷⁷ L’ammalato dell’arte, una volta rinsavito, e dedicatosi ad atti di contrizione, giunge addirittura a delle conclusioni che sembrano fare deliberatamente il verso, in primo luogo, all’Arrigo teorico del melodramma: “I poeti [...] che gridano *Avvenire! Arte per Arte!* e rinnegano il passato riescono [solo] [...] a spennare gli angeli e ad inargentare i rospi, [...] a infatuarsi del soppanno di una contadina o delle macchie dell’erba [...] Sequestrare l’arte dalle cose e farne una cosa per sé è un operare contro natura; è una mattia come quella di insaccare la nebbia o di ingabbiare il sole; ed è una ribalderia, perché se ponete l’arte in cima d’ogni esistenza, voi rimpiccinite per essa gli affetti... le virtù... le vite...”. G. Faldella, *Il male dell’arte*, cit., pp. 51-101.

⁷⁸ Il romanzo (il cui titolo completo è *L’impietratrice. Panzana*) venne pubblicato a puntate sull’*Illustrazione Universale* (primavera-estate 1875); ripubblicato di recente con una postfazione di G. Pacchiano (Milano, Serra e Riva, 1983; da cui si cita). Su questo testo esemplare della scapigliatura più umoristico-umorale, anti/iper-letteraria, e insieme più “aristocratica” (la “linea” di affinità elettiva, e di bassa probabilità geografica, che unisce Dossi, Faldella e lo stesso Imbriani), ho trattato altrove più ampiamente, nel saggio *Iperletteratura e artificio della passione*, in *Studi su Vittorio Imbriani*, Atti del Convegno per il Centenario della morte di V. Imbriani (Università di Napoli, novembre 1986), a cura di R. Franzese ed E. Giammattei, Napoli, Guida, 1990, pp. 359-71. A introdurre elementi per uno studio comparativo degli autori di questa labile “linea”, fu tra i primi F. Spera, con la sua monografia *Il principio dell’antiletteratura: Dossi, Faldella, Imbriani*, Napoli, Liguori, 1976.

⁷⁹ V. P. Gorini, *La conservazione della salma di Giuseppe Mazzini*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, 1873. La cospicua bibliografia goriniana va dagli studi *Sul nuovo metodo per la conservazione dei cadaveri* (1846), a quelli *Sulla purificazione dei morti per mezzo del fuoco* (1876), a quelli *Sulla importanza scientifica del processo di metallizzazione dei corpi organici scoperto dal signor Angelo Motta* (1880), fino a un’*Autobiografia*, edita nel 1881 da Dossi, Perelli e Levi (sul Mazzini pietrificato, v. ora S. Luzzatto, *La mummia della Repubblica. Storia di Mazzini imbalsamato, 1872-*

1946, Milano, Rizzoli, 2001). Il motivo del cadavere e sua imbalsamazione è rilevante anche nell'Arrigo –oltre che nel *Libro dei versi*– del *Re Orso*, con l'apparizione dello “strolago” (*Sudario, bara e lapide*).

⁸⁰ In V. Imbriani, *L'impietratrice*, cit., p. 55. Il brano citato appare in singolare parallelismo con uno dossiano già da noi citato (a p. 53); nonché con quello, ancora dagli *Amori* (1887): “Quand'oggi entro in un cimitero, mi par d'esservi accolto da un immenso gèmito” etc. (C. Dossi, *Opere*, cit., p. 1087 sg.).

⁸¹ Per questo motivo, v. M. Praz, in *La carne, la morte e il diavolo*, cit., le pp. 20-39 (corrispondenti al primo capitolo).

⁸² Sul motivo dello “sguardo” delle statue, v. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, cit., pp. 167-78.

⁸³ V. Imbriani, *Merope IV*, Milano, Serra e Riva, 1982.

⁸⁴ Diverse le riprese ottocentesche del tema di Don Giovanni, dovunque in Europa: da Hoffmann (1813), a Byron (1821), a Grabbe (addirittura *Don Juan und Faust*, 1829), a Puškin (1830), a Zorrilla (1844), fino alle *Fleurs* baudelairiane, 1861 (*Don Juan aux enfers*); ma anche, *L'elixir de longue vie* (1830) di Balzac sarà da ascrivere a questa ripresa del mito.

⁸⁵ Questo stesso mito sottende ai famosi versi del 1819 di Percy Bysshe Shelley sulla Medusa di Leonardo da Vinci, presso gli Uffizi (“Yet it is less the horror than the grace / Which turns the gazer's spirit into stone” - “pure, meno è l'orrore di quanto sia la grazia / a convertire in pietra lo spirito che guarda”), che per il Romanticismo avevano fondato il paradigma meduseo.

⁸⁶ “Egli restò immobile sulla via come impietrato, come colpito da catalessi. Dopo qualche momento si accorse che quello stato di rigidità era cessato” (I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 78).

⁸⁷ J. P. Vernant, “Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del ‘doppio’: il ‘kolossos’”, in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 20. Le tesi di Vernant vengono riprese e sviluppate in un recente saggio di A. Castoldi, *Per una definizione del “doppio”*, in “Il confronto letterario”, a.VIII, n.16, novembre 1991, pp. 251-63.

⁸⁸ Per questo tema, rimanderei al mio *Per un'anatomia della pietra: la materia del “Santo”*, in *Immagini riflesse. Studi sul moderno in letteratura*, a cura di M. Olivieri, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 123-44.

⁸⁹ C. Dossi, *Opere*, cit., pp. 1056-1061. Il motivo si trova anche, ad es., in una delle *Novelle* pubblicate nel 1868 dal Gualdo, *Allucinazione* (in *Romanzi e novelle*, cit., pp. 192-206).

⁹⁰ Cfr. L. Zagari, *Jean Paul, Hoffmann e il motivo del “doppio”*, cit., p. 276.

⁹¹ “Due anime descerno / Che dimorano in me con fato opposto. / L'una s'abbranca al mondo, / Alla carne vieta; / E l'altra nel profondo / Etere vola. / E squassando la creta, / Serenamente all'Ideal s'imola”. In *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove edizioni, 1986, p. 64.

⁹² G. Morelli (*Qualcosa sul Nerone*, in Id. (a c. di), *Arrigo Boito*, cit., p. 519 sg.), che si dilunga sulla natura labirintica delle doppipezze e bi-polarità di Arrigo, parla del *Mefistofele* e del *Nerone* come di una coppia di “sostituti d'opera”: “Due simulacri che aspirano a farsi qualificare come copie ‘rovinatè’ degli originali; una coppia di copie, copie originali quanto si vuole ma anche oltremodo adulterate”.

⁹³ I due antagonisti del racconto *Trapezio* simboleggiano, per il narrante, “parecchie profonde antitesi; il calcolo e l'intuizione, l'esattezza e l'audacia, la pazienza e l'impeto, la scienza e l'arte” (le stesse, insomma, che attraversano la vicenda de *L'alfier nero*). A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 463.

⁹⁴ È una tensione che può dunque ricondursi alla nozione di “double bind”, sviluppata da Bateson nel quadro di una interpretazione della schizofrenia: G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, trad.it. G. Longo, Milano, Adelphi, 1976 (ed.or.1972), specialmente pp. 249-262.

⁹⁵ Cfr. O. Rank, *Don Juan. Une étude sur le double*, Paris, Denoël et Steele, 1932.

⁹⁶ La lettera di Keats al Woodhouse del 27 ottobre 1818 è citata per la sua esemplarità in M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, cit., p. IX.

⁹⁷ Questo gotico poemetto di Arrigo (*Re Orso*) andrà accostato, probabilmente, al sesto canto del *Maldoror*, proprio per la relazione conflittuale che parrebbe attraversarlo: fra il trattamento ironico-decostruttivo a cui la tradizione –romantico-popolare, da un lato, gotico-fantastica, dall'altro– viene sottoposta, e la sottile nostalgia di essa, con relativo indulgere (per quanto, sempre, estremamente ambiguo) ai suoi stereotipi più triti; un'ironia, questa, che può giungere ad autodissolversi, come per una forma tardiva e nichilista di arabesque.

⁹⁸ “Son luce ed ombra; angelica / Farfalla o verme immondo, / Sono un caduto chèrubo / Dannato a errar sul mondo, / O un demone che sale, affaticando l'ale, / Verso un lontano ciel” (più a-

vanti, altre ed equivalenti antinomie saranno poste fra virtù e peccato, ebbrezza e angoscia, orazione e bestemmia, paradiso e inferno, arte eterea e arte reprobata, ideale e reale...). In questo *incipit* di *Dualismo* (che è, insieme, proemio del *Libro*, autopresentazione di Arrigo, e atto effettuale d'inizio dell'esperienza scapigliata) emerge un motivo che dovrà costituire la materia del *Re Orso*: è quello del verme, che già si era attestato in una rispettabile tradizione moderna (fra Poe e Baudelaire, fra Bouilhet e Gautier, e Hugo, e il *bruco* di Praga... ma anche in Tarchetti, ad es. nella lirica *Angeli e farfalle*). Sul tema della farfalla, espresso in questa lirica (e che abbiamo visto quanta importanza avesse per il Tarchetti), v. anche I. Crotti, *Ancora a proposito delle caleidi: tra Arrigo Boito e D'Annunzio* (che parte dalla lirica *Un torso*), in G. Borghello-M. Cortelazzo-G. Padoan (a c. di), *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova, Antenore, 1991, pp. 541-547.

⁹⁹ Di una natura di “manifesto” dell'intero *Libro dei versi* disse M. Pagliai (*Un manifesto della Scapigliatura: “Il libro dei versi” di Arrigo Boito*, in “Letteratura”, 1967, a.XXXI, nn.85-87, pp. 125-134). Per la doppiezza di questa (non) autoironia, che è di natura soprattutto formale e formalista (volta a instillare “una sorta di verminosa ‘malattia dei materiali’”), vale il giudizio quasi-lautréamontiano di G. Morelli (*Qualcosa sul Nerone*, cit., p. 524): “La personale grandezza di Boito consiste [...] nell'accumulo [...] di atti (lirici, poetici, meta-lirici, meta-poetici) di didascalismo e di prodotti del lavoro onirico di didascaliche ricamature delle poetiche più esaurite del romanticismo esaurito. Un didascalismo, però, quello di Boito, tipicamente ‘cantabile’ [...]; e, in quanto cantabile, cantabile in forme che [...] denunciano, svelano la ‘il-liricità’ della cantabilità; così come –in un altro ordine di lavoro di scrittura– le enfasi portate sulla granitica competenza metrica, non di rado inutilissima, illustrano i potenziali ‘vermi’ dell'anti-costruttività, della futilità e dello sbriciolamento”.

¹⁰⁰ Il saggio di Benedetto Croce su Boito si trova in *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1914, vol.I, pp. 259-276 (ma vedasi qui in part. p. 261).

¹⁰¹ Questo motivo ritorna, infatti, nei punti cruciali del *Libro dei versi*. Si pensi, ad esempio, all'apertura della *Lezione d'anatomia*: “La sala è lùgubre; / Dal negro tetto / Discende l'alba, / Che

si riverbera / Sul freddo letto / Con luce scialba” (A. Boito, *Opere*, cit., p. 29).

¹⁰² Per una definizione del tema, è classico, di H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, trad. di B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1984 (ed. or. 1981).

¹⁰³ Cfr. G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, cit., pp. 293-367.

¹⁰⁴ I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 89 (*Storia di un ideale*).

¹⁰⁵ “Virtù d'eterno amore / Nell'ellera si asconde. / Virtù d'amore eterno / È nel mio cor celata” (*ivi*, p. 445 sg.).

¹⁰⁶ Un caso di autonomizzazione di una parte del corpo, senza separazione da esso, presenta invece *Il pugno chiuso*, il racconto “fantastico” di Arrigo Boito, “ritrovato” da Ceserani, che citavamo già in precedenza.

¹⁰⁷ N. Bonifazi, *Teoria del “fantastico” e racconto “fantastico” in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, p. 103.

¹⁰⁸ “Non ho più un centro, non sono più un'unità; sono qui e sono altrove in un tempo stesso: dove è l'altra parte di me? dove è il tutto? la parte sono io che parlo, od è quella? Ove è la forza unificatrice di queste frazioni? ove è l'io? L'io! Io non appartengo più alla vita, non appartengo del paro alla morte: il mio io è spezzato: dovunque lo si collochi egli è incompleto, anzi egli non è più– mi bilico tra l'essere e il non essere”. I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, vol.II, pp. 183-233 (la presente citazione si trova a p. 217). Il motivo della visione (diremmo radiografica) dello scheletro dentro l'apparenza del vivente –della morte come doppio e verità della vita– è sviluppato da Tarchetti anche in una lirica dei *Disjecta*, intitolata *Memento!* (*ivi*, p. 459).

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 73-85, da cui si continuerà a citare. Enrico Ghidetti, nell'introduzione a *Tutte le opere* tarchettiane, cit., p. 43, fa notare la derivazione, per quanto non letterale, della novella da *Il borgomastro in bottiglia* di E. Erckmann e A. Chatrian.

¹¹⁰ E. Ghidetti, *Introduzione* a I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.I, p. 43.

¹¹¹ C. Dossi, *Opere*, cit., pp. 1093-1101.

¹¹² “Ell'era così fragile e piccina / Che, più che amor, di lei pietà sentia [...] Eppure quel fior sì frale e delicato / Ha la mia forte gioventù distrutto, / Ha la saldezza del mio cor spezzato”. *Ivi*, vol.II, p. 451.

¹¹³ “La versione di Gautier” (del tema del *doppio*) “è rigorosamente e assolutamente manichea” (M. Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 147).

¹¹⁴ Il motivo cultural-antropologico della *jettatura* e della maledizione possiede una sua notevole tradizione letteraria, specie in ambito napoletano; esso dovè godere d'una fortuna particolare in Francia verso la metà del secolo, da Gautier a Dumas. Cfr. G. Izzi (a c. di), *Scrittori della jettatura*, con una premessa di G. Manganelli e una nota antropologica di L. Lombardi Satriani, Roma, Salerno ed., 1980.

¹¹⁵ “Non posso dirvi di più. Ho trovato il conte di Sagrezwitch e gli ho parlato. Quei due uomini *si conoscono*. Io non ho alcuna parte in in ciò che sta per succedere; ricordatelo bene. Io non poteva né prevedere, né arrestare gli avvenimenti che dovranno compiersi; è la mano della fatalità che li aveva preparati” (I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., vol.II, p. 32).

¹¹⁶ Cfr. la nota informativa di E. Ghidetti, *ivi*, pp. 237-239.

¹¹⁷ D'altra parte, nelle *Idee minime sul romanzo*, lo stesso Tarchetti scriveva: “Qual è quell'uomo che non abbia fatto nella sua vita un romanzo?” (*ivi*, p. 522).

¹¹⁸ Se Clara “era alta, pura robusta, serena”, e il “fascino immediato” che esercita sul protagonista deriva dalla rassomiglianza con la madre di lui (“Mia madre poteva aver avuta la stessa bellezza e la stessa età quando io nacqui”, *ivi*, p. 256), in Fosca la “bruttezza era per la massima parte effetto della malattia”, e, “giovinetta, aveva potuto forse esser piaciuta” (*ivi*, p. 278); così che Fosca stessa può concludere: “L'infermità è in me uno stato normale, come lo è in voi la salute” (*ivi*, p. 279).

¹¹⁹ Nel cap. III il protagonista loda la “terra” come “gran madre... gran patria comune”: l'elemento stesso, che ricoprirà “la sua fossa” (e non “quell'angolo freddo e uggioso dove son nato”).

¹²⁰ “Io non so cosa avvenisse di me in quell'istante. Il mio respiro si arrestò, le mie vene parvero scoppiare, il mio cuore schiantarsi; una tenebra mi passò davanti agli occhi, i miei muscoli si contrassero con uno spasimo atroce, brancicai un momento come per afferrarmi a qualche cosa, proruppi in un urlo acuto, disperato, straziante, quale non aveva inteso mai uscire da petto umano, se non forse da quello di Fosca, e caddi fra le braccia del dottore che era accorso in mio aiuto” (*ivi*, p. 425).

¹²¹ La seduzione che Giorgio tenta, e con successo, su Clara,

avverrà “coll'unica attrattiva che vi era in *lui* [...] l'attrattiva della sventura” (che è poi la stessa “attrattiva” posta all'origine dell'innamoramento di Desdemona per Otello –secondo il mito shakespeariano che Boito ripercorrerà per Verdi vent'anni dopo): “Le scrissi, e le gettai dal balcone un biglietto contenente queste sole parole: / ‘Io sono infelice, io sono malato, io soffro’” (*ivi*, p. 253) –e, più oltre: “Le riscrisse: ‘Io sono malato, io non guarirò se non vi vedo, venite’” (*ivi*, p. 255).

¹²² “Come aveva preveduto, la mia salute era rifiorita, io era ritornato forte, lieto, sereno; ma mi pareva aver tolto a lei tutto ciò che aveva aggiunto a me stesso. Essa non avvizziva, ma deperiva con lentezza” (*ivi*, p. 257).

Le asimmetrie della sfera. Filosofia del melodramma moderno

A spigolare tra le “cronache” redatte per il “Figaro”, o gli *Esperimenti* per il “Giornale della Società del Quartetto” (perlopiù nel biennio ’64-’65) –fra le citatissime pagine sul Sublime contrapposto al Bello e relativo propugnamento di una “forma sferica” su cui avrebbe ironizzato Verdi, e quelle, ancor più famose, circa l’obliterazione della “formula” melodrammatica come criterio primo di una piena creazione della “forma”¹– subito si avverte quanta necessità assertiva, sintatticamente espressa, condotta sino ai limiti dell’apodittica, pervada l’arte e l’ars poetica di Arrigo Boito. Nella fiducia in un’“arte dell’avvenire” (quell’“arte” che non solo il “vulgo” irride,² ma che anche illustri scapigliati o pre-, come Rovani o Ghislanzoni, fieramente avversano),³ e nella prefigurazione di un’“arte futura”, si manifesta (con questi interventi posizionati nella densa temporalità della prima fase scapigliata) una veemenza d’intenzionalità che possiamo avvertire, oggi, proto-avanguardistica, e che poteva essere avvertita, al suo tempo, persino come positiva (“il progresso ha in sé una sorta di contagio benefico, provvidenziale”...)⁴

Sarà forse lecito pensare che (unita alla plurima, complessa, complicata vocazione “autoriale” di un musicista-letterato, avanguardista ante litteram, e critico-teorico,– e molto auto-critico) fu proprio una siffatta opzione “impopolare” (antipopolare) d’innovazione e “ricerca di “opera unica”, fuori-serie, extra-convenzionale”⁵ (nonché sdegnosa delle angustie di quella provincia culturale, che dovè essere la nostra penisola lungo tutto l’Ottocento),⁶ condotta in un ambito estetico (il melodramma) dove il godimento coincide assai più col riconoscimento di costanti che non con lo straniamento del codice, a dare adito ad una ricezione piuttosto diffidente per il lavoro di Arrigo:⁷ quella

sorta di tiepidità commista a irritata ammirazione, sentita dal cultore del genere (e delle sue convenzioni), ma anche dell’intellettuale di rango; al punto che persino Carlo Tenca, che ben aveva commesso (specie nella pubblicistica popolare) le sue giovanili bizzarrie, dovè giudicarla frutto di “stortura d’ingegno” e “aberrazione in fatto d’arte”⁸ (e al punto che, persino un suo sostenitore, come Leone Fortis, dovè imputare al Boito del *Mefistofele* l’“illusione” di “credere che la musica possa rendere chiaro ed evidente” un “concetto filosofico”).⁹ –Dall’altro lato (quello dell’enunciazione), una complessione di tal fatta (“ramificata”, avrebbe detto lui) parrebbe all’origine della stessa attrazione al non-finito, all’incompleto, all’imperfetto (come dire, allo smisurato e all’asimmetrico, fino all’abisso dell’infinitamente *in progress* –l’immane fabbrica del *Nerone*)¹⁰, che è la vocazione tardo-romantica di Boito e di tutta la generazione dei “poeti suicidi”.

Così, l’*ut pictura* vagheggiato dagli scapigliati (aspirazione ad una ancora confusa “fusione delle arti”) può trovare concretezza, con Arrigo, in una considerazione nuova dell’opera come “Dramma musicale”, sulle orme del Musikdrama wagneriano:¹¹ e finisce per coincidere con l’abborrimento della “convenzione” melodrammatica (la “formula” deprecata da Arrigo) –quella sclerosi di chiusi schematismi che lui sentiva come un’autentica barriera posta contro la costruzione complessa del Dramma moderno e della sua forma.¹²

Se insomma poniamo (con Brooks)¹³ che l’*immaginazione melodrammatica* sia il rifiuto del “decentramento” della coscienza moderna, e (nell’osservanza delle “convenzioni”, nell’evidenza sproteggta degli aperti sentimenti) la “ricerca di una nuova pienezza, di un nuovo ‘centro’ etico” –è possibile pensare che la deriva “asimmetrica” e insieme sinestetica (di un sinestetismo acceso sino alla filosofia delle *Voyelles*),¹⁴ che è connaturata al concetto operatico di Boito (dove, la mano concertante è in grado di applicarsi con precisione estrema alle “disposizioni sceniche” così come ai più raffinati lavori d’ingegneria del verso– e, in questo, di

stringersi sensualmente al suo oggetto sonoro), sia tesa a ricostituire, per via paradossale, e puramente formale, una “pienezza”, proprio nella dinamica di decentramento, che essa persegue fin dalla teoresi. –Una “pienezza” che si (de)posiziona, in ogni caso, ben lontano da un “centro” etico ormai ironizzato per sempre –assoggettato com’è alla sofistica demoniaca dei Mefistofele e Iago (e poi, decostruita, parodica, di Falstaff).

L’opzione transitiva (legata alla stessa natura traslitterativa dell’arte librettistica –riscritture per musica, e da “originali” quasi tutti stranieri), informa di sé l’intera attività boitiana: tanto più, a intenderla come tensione sinestetica ad una complessità artistica (e sensoriale).¹⁵ È forse per questa stessa intenzionalità massimalistica, per l’attrazione al più complesso (in quanto –vedremo– *duplicità d’azione*), che, nel suo cospicuo lavoro di traduttività (transcodificativa, transculturale),¹⁶ la sezione di gran lunga più consistente, è quella shakespeariana.¹⁷ Si tratta, di norma, di uno Shakespeare “mediterraneo”, italianizzato: per ambientazione, oppure per chiare scelte linguistico-formali (nell’*Amleto* troviamo intere parti –come il discorso dello spettro– scritte addirittura in terzine dantesche), o ancora per citazioni dal repertorio aureo della nostra tradizione (il sonetto del *Falstaff*, derivante anche dai sonetti 8 e 128 dello Shakespeare,¹⁸ si chiude con un distico tratto dalla chiusura della settima novella nella seconda giornata del *Decameron*); anche per quel che riguarda il *Falstaff*, Boito rivendica (in una lettera del ’93, all’amico Bellaigue) la fonte toscana (la novella di Ser Giovanni Fiorentino, da cui Shakespeare trasse le *Merry Wives*).¹⁹ Un processo di “mediterraneizzazione” subisce ancora la figura di Desdemona (veneziana come Boito),²⁰ angelicata e sensualizzata e circondata di tutta una “iconologia devozionale” (Degrada), nella ricorrenza del “tema della bellezza insidiata e corrosa dalla morte”²¹ (tema percorso di venature anche sadiane): dove, sarà da considerare l’inserimento di due passi originali di Arrigo –non solo l’“Ave Maria” del IV atto, ma soprattutto il coro omaggiante del II (inserito nel libretto so-

lo in un secondo tempo), il quale conferisce a Desdemona tratti quasi preraffaelliti, insidiati, sadianamente, dalla contaminazione del “Vigilate” di Iago (ma, per quel che riguarda una “latinizzazione” di Shakespeare –se non appunto “mediterraneizzazione”– bisognerà tener conto della mediazione francese, e in particolare delle traduzioni di François Victor Hugo fils).²² –E ancora, esulando per un attimo dal melodramma, si rimarcherà almeno la pregnanza della citazione dal *Racconto d’inverno*, posta in epigrafe a *Re Orso* (“...tell’s a tale. [...] –A sad tale’s best for winter. I have of sprites and goblins”): citazione tanto più rimarchevole, quando si noti che in Shakespeare il racconto orrorico richiesto non viene poi narrato, lasciando via libera (per Boito) a uno sviluppo personale, il quale esaudirà subito quella domanda con una narrazione gotica ambientata in una Creta non troppo distante dalla Cipro di Otello, e popolata di trovatori (in un *pastiche* di sommo grado, che –come indicò Arrigo– mescolava Dante Marlowe Shakespeare Goethe i poeti provenzali –ma, poi, come riconobbero i commentatori, molto altro: i *Sepolcri* di Foscolo, il *Mappamondo* di Brunetto Latini, il *Macbeth* di Verdi-Piave, i Vangeli, Bouilhet, Rabelais, Svetonio, Plutarco, Heine, Hugo...).²³

E insomma, il lavoro di traduzione/contaminazione culturale operato da Boito, sembra puntare, da un lato, ad una sorta di mutuo ossimoro nella “gotizzazione” della cultura italiana, e nella “mediterraneizzazione” dello spirito gotico (sino alle matrici del dionisiaco, probabilmente)²⁴ –ciò che costituì uno dei maggiori capi d’imputazione (*imbarazzo* o *diffidenza* che fosse) per questo autore, reo confesso di adulterazione della linea portante di una Cultura Nazionale, tanto più se espressa nel suo massimo grado di Popolarità (il melodramma, con la sua forza di *centralizzazione etica*, di cui abbiamo visto dire Brooks).²⁵ –Dall’altro lato, questo lavoro parrebbe diretto ad una sorta di deferente (e sempre filologicamente fondata) fagocitazione dell’immenso e (vedremo) *ramificatissimo* originale shakespeariano (al punto che il *suo* Iago sembra fondarsi tutto sul *suo* Mefistofele –col rinforzo

del quasi-anagramma di *Iago* su *Arrigo*...– chiudendo/riaprendo, in questo, un cerchio culturale, che vede nel demone goethiano e assai pre-,²⁶ una filiazione diretta dell'infido alfiere veneziano);²⁷ una sorta di sapientissima condensazione, anzi liquefazione, alchemica, dell'originale (“...estrarre tutto il sugo di quella enorme melarancia Shakespeariana senza che nel piccolo bicchiere guizzino i semi inutili”), volta alla costruzione di una “unità organica che sia un pezzo di musica e non lo sia” –com’egli avrebbe scritto a Verdi nella fase iniziale della sua stesura del libretto del *Falstaff*.²⁸

Ma ugualmente decisiva dovè essere, la suggestione shakespeariana, per la formazione teorica di Arrigo, tesa a costruire un ideale di rinnovamento (che, sulla scorta di Shakespeare, verrà infine compiuto, paradossalmente, nella collaborazione con l'ultimo Verdi); proprio la sintassi della *duplicità*, della *biforcazione* e insomma dell'*asimmetria*, tralitterata da Shakespeare tramite (vedremo) la lente schlegeliana²⁹ (“in quasi tutte le più mirabili e possenti opere dello Shakespeare appare la duplice azione. La duplice azione è uno dei segni di quel gigante”),³⁰ fornì ad essa il necessario *paso doble*, il principio di concorde diversione con cui scardinare (e reincardinare, su impreviste basi) la pienezza della forma: quella *sfericità* (della stessa forma) che egli, fin dall'inizio, individuò come massima aspirazione ad un assoluto artistico; e il principio, quindi, con cui offrire, alla logica boitiana, quel passaggio antinomico od ossimorico.

“Forma sferica” è, infatti, una pregnante, enigmatica espressione che appare a coronamento del celebre, citatissimo programma per un “melodramma moderno”, pubblicato nell'ambito di una *cronaca* da Boito scritta per il *Figaro* nel '64. Sulla evocazione di tale specie di “forma”, il programma si chiudeva, con un'astrattezza vagamente metafisica che, unita a certo furore giovanile, dovè meritargli facili sarcasmi da più parti (a cominciare, dicevamo, da quella del Verdi). Della sfericità prospettata dal giovane Boito si sarebbe dovuta far depositaria la nuova compiutezza dell'“opera in musica del presente”, del nuovo “dramma” musicale, il

quale si presentasse come espressione finale e finita delle più urgenti pulsioni avanzate dalla modernità. E, per quanto “dramma” fosse termine da tempo non ignoto al dibattito del melodramma italiano (né per nulla lo era al Verdi, freschissimo, a quel tempo, di escursioni “francesi”), pure doveva acquisire qualche senso nuovo e arcano quella “suprema incarnazione del dramma”, punto conclusivo del programma stilato sul *Figaro*, con l'evocazione conseguente della “gran forma”, quella “sferica” appunto, per sua natura investita della suprema “semplicità” del Sublime.

Quanto mai singolare è allora, da parte di un *artifex* della fatta di Arrigo, questo elogio della suprema schiettezza –dell'inclusione dell'artificio, dell'artistico/artato, nell'ordine stesso della naturalità– pure a considerarlo nella sua aristocratica (e manieristica?) sprezzatura, quando lo si riconduca al dibattito già settecentesco, ma non ancora evoluzionistico-lombrosiano, relativo al Genio. In una prospettiva di maggiore urgenza progettuale, tale “sfericità” andrà forse riportata alla pienezza con cui (proto-avanguardisticamente) era avvertita l'esigenza del “Nuovo”, che si era evocato nella medesima *cronaca* (ove, anzi ai Principii del Vero, del Bello e del Nuovo s'imponeva una netta, immediata identificazione e compenetrazione reciproca). Questo privilegio accordato al “Nuovo”, quale principio fondante, alla lettera, un'estetica e un realismo del presente, abbinato addirittura ad un “vero” per una volta di dignità hegeliana (laddove in genere lo si intende, presso Boito e gli altri membri della “pallida giostra” scapigliata, in empirica accezione basso-realistica), nell'orizzonte d'una costituzione dell'“Opera” (e insomma, dell'opera-oggetto, dell'opera-totale), rende cioè conto di un'adesione di massima a quelle istanze di una modernità/modernizzazione in quanto valore assoluto e prioritario, che s'erano fatte di più in più urgenti nel sistema culturale coevo. In questo quadro, il vistoso emendamento dello slogan wagneriano d'un'“Opera d'arte dell'avvenire”, in “opera in musica ‘del presente’”, stabilisce l'esigenza di un'adesione ad una temporalità verificabile:

quella, forse, che nei circoli scapigliati si qualificava in quegli anni come l'attesa d'un "realismo" basso e rigenerativo, i cui termini sarebbero rimasti tutti da precisare.

È lecito forse intendere l'antiwagnerismo dichiarato da Boito come una specificazione del suo stesso, conflittuale wagnerismo;³¹ a Wagner, già modello di artista-intellettuale "totale" ("poeta-maestro-estetico"), Boito di fatto aveva imputato di aver disatteso –o meglio, banalizzato, "ridicolizzato"– i propri stessi propositi di "distruzione" della formula melodrammatica, o di ampliamento dei "limiti del ritmo e della melodia"; tale disattesa finiva per lasciare "il grande problema" dell'innovazione e conseguente costituzione d'una Forma ("pesante eppur necessaria carne dell'idea"),³² ai suoi sensi, "insoluto".³³ È stato rilevato come il significato più profondo di questa complicata presa di distanza da Wagner (nel quadro, certo, d'una irrimediabile angoscia dell'influenza) risiedesse nel ricentrarsi, per il giovane Boito, d'una sorta di wagnerismo –anche qui– "mediterraneo" (in cui andassero a restaurarsi la forza e le forme della "tragedia greca" e del "mistero medio-evico"):³⁴ e insieme, nel contaminarsi di una ratio mediterranea, scettica e al limite "antivisionaria", a quella "voluttà della conoscenza di infiniti mondi" instillata dalla dramaturgia del Wagner nell'arte europea, soprattutto tramite Baudelaire e le sue considerazioni sul *Tannhäuser*;³⁵ il tutto, in una sfiducia basilare circa la possibilità di volgere a fini conoscitivi la frattura *dualistica* che la doppia infinità ("le ciel et l'enfer") giocherebbe in ogni cuore umano. Che questa *ratio* –sostanziata di *tragedia* e di *mistero*– dovesse poi svilupparsi entro le asimmetriche geometrizzazioni divaricanti del trapezio ("il trapezio è una figura piana di quattro lati ineguali due dei quali sono paralleli" etc.),³⁶ rende conto ancor meglio dell'asimmetrismo strutturante proprio della filosofia della composizione di Arrigo, mai realmente disponibile ad irrigidirsi in una schematica vettorialità dualistica, ma invece perennemente in fuga verso ordini di geometrizzazione sempre più complessi (e de-

strutturanti); il nuovo costruttivismo metrico, in perpetua ricerca di soluzioni ardite ma tutte da ricavare da canoni classici e rari (come i virtuosismi grecizzanti, combinanti esametro, endecasillabo saffico e metro asclepiade, presenti ad es. nel Sabba classico del *Mefistofele*), è chiaro esempio di una simile dinamica.³⁷

La fondamentale nozione, di marca baudelairiana, della *double nature* dell'artista, la quale riprende e ipostatizza tutta la grande tradizione romantica del *Doppelgänger* (laddove la rappresentazione dello sdoppiamento cede il campo ad un aperto dissidio spirituale), elettivamente trasposta sull'opera di Wagner, s'irradia dunque –assorbita ma "congelata" (Guarnieri Corazzol) entro una fitta rete di simmetriche conflittualità irrisolte– nel vivo dell'estetica boitiana. Significativo, a questo riguardo, appare in Boito un piccolo, quasi impercettibile slittamento terminologico, prodottosi anche rispetto all'originale francese; per cui l'opposizione dualistica di *peccato e redenzione*, messa in scena da Baudelaire, si muta (proprio nella lirica del *Dualismo*) in un'altra, assai più schematica invero, di *peccato* e di *virtù*. È in questo modo che decade qualsiasi "voluttà" di sintesi conoscitiva e verticale (che in Baudelaire si riassumeva, in definitiva, nella dialettica capovolta della *chute*: "Qu'est-ce que la chute? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté")³⁸ e con essa qualsiasi prospettiva di infinità: al suo posto, si afferma una fenomenologia del volare-basso, deprivato di metafisica, dove il Peso della materia è assai più plausibile dell'astrattezza di un *Ideale* enunciato ma non precisato, e forse privo di reale motivazione ed interesse:

Or sul suolo piombiam verso il fatale
 Peso che a' pesi è somma,
 Or balziamo nel ciel dell'Ideale,
 Vuote palle di gomma,

(né potrà sfuggire la qualità comico-iperbolica, e autoironica insieme, di tanto rimbalzare).³⁹

Posta sulla linea di confine fra due sfere culturali –l’auraticità del melodramma italiano, pregno di sentimentalismo nazional-popolare, e l’alta cultura europea del “Nuovo”, vita moderna o arte dell’avvenire che quest’ultimo fosse,– l’esperienza boitiana finisce insomma per tradirle entrambe. Il clima di sospetto creato intorno alla sua figura intellettuale, culminato nella disastrosa prima alla Scala del *Mefistofele* 1868, si riferiva al suo propugnare rinnovamento, e alla correlativa urgenza di riferimenti oltremontani; e se non fu percepito il motivo più profondo di una evoluzione nazionale e mediterranea di quei modelli, sino all’ipostasi del “Sabba Classico”, la ragione è forse da ricercarsi nel carattere astratto, mitologico, filologico, di esso, diretto verso gli alti modelli della Tradizione piuttosto che finalizzato sulla “popolarità” dell’aura e della serialità melodrammatica.

D’altro canto, il rifiuto d’una autentica e profonda contaminazione cognitiva con la “trivialità” della cultura e della vita moderna, impedì a Boito una più profonda comprensione degli stessi modelli moderni che lui s’era prescelti (primo fra tutti, dello stesso Baudelaire), e al tempo stesso lo costrinse ad un tentativo di rinnovamento del melodramma il quale, a partire dai modelli tradotti (Goethe ancor più di Shakespeare) o dai soggetti trattati (Amleto, Ero e Leandro, Pier Luigi Farnese, Faust, Nerone...), doveva apparire tutto ascensionale e progressivamente scollegato rispetto alla comunità che aveva dato vita al sentimento melodrammatico, alla sua stessa “popolarità”.⁴⁰ E questo in nome di un “Sublime” ossimoricamente “razionale”, o –in termini boitiani– di una “forma sferica” risultante non da estasi ma da rigore intellettuale e per l’appunto *formale*, quale si esprime ad esempio in un giudizio schilleriano, ch’egli cita in uno degli *Esperimenti*: “Non si raggiunge il Bello chiaro e grandiosamente semplice che mediante una rigorosissima precisione del pensiero”;⁴¹ giudizio che potrà aiutare forse a chiarire la natura controversa di quella *ratio* della “gran forma”.

Nel nome della “sfericità”, infine, il “nuovo”, lungi

dall’applicarsi ad un verificabile campo percettivo “del presente” (se si eccettua il *Libro dei versi*, tutto però, in questa luce, *di mano sinistra*), si riportava, e rigiungeva circolarmente appunto, alle attestate esemplarità *sublimi* (ossia, in sottile, per quanto semidivino, odore di eresia) del Canone occidentale: Dante, Shakespeare, Beethoven...⁴²

È su queste basi, allora, che va a fondarsi la poetica di un’“opera in musica ‘del presente’”, la quale anzi il “presente” chiama a gran voce e in cui più chiaramente si afferma “l’avvento dell’avvenire”;⁴³ essa si fonda cioè –al di là della stabilità formularia del melodramma– come *dramma musicale*, tendente per via di principio al “sinfonismo”,⁴⁴ alla identità di parola e musica e conseguente ricerca di una musicalità intrinseca alla parola, e infine, all’estesi *totale*.⁴⁵ Il libretto, con la sua sempre più polimetrica e “non simetrica” versificazione,⁴⁶ lungi dal servire soltanto a posteriori la linea tracciata dalla musica, può farsi esso stesso ormai la *scaturigine dell’idea musicale*, in un quadro di valorizzazione del testo linguistico rispetto al testo musicale, sconosciuto all’opera romantica, e condotto sino al punto di torcere la musica stessa verso l’asimmetria di una “prosa”.⁴⁷

Ed è in questi vincoli che si presenta l’esigenza di riferirsi ad un nuovo “sinfonismo” melodrammatico, ossia, la tensione a quella estesi *totale*, la quale riattribuisce una nuova centralità alla parola; è assai noto peraltro come il tentativo d’ipotizzare una “fusione delle arti” fosse venuto a coincidere, negli anni della Scapigliatura, con una considerazione nuova dell’opera quale “Dramma musicale”, dotato d’una costruzione complessa o se non altro bilanciata fra un’alta ingegneria linguistico-versificatoria e una concezione dell’opera in musica più globalizzante, e travalicante la “formula” consolidata. Particolare rilievo potranno assumere sotto questa luce le considerazioni che Boito fa, a proposito del senso da attribuirsi all’espansione del melodramma in quanto massima espressione “del presente”, e insomma al declino dell’arte strumentale in favore del melodramma stesso, che egli riscontrava nella cultura del suo tempo. Nel *Terzo espe-*

rimento dell'anno II della Società del Quartetto (datato 14 maggio 1865),⁴⁸ egli traccia, per grandi linee, una storia globale dell'alternarsi, nel corso dei secoli, di “musica *indipendente*” dalla parola, e musica dalla parola *dipendente*, a partire dallo “stile *madrigalesco*”, il quale “dopo d'aver messo capo alla *fuga*, fu causa del *preludio* bachiano, del Quartetto, della Sinfonia”: decaduta quest'ultima (che è l'“apice ideale della musica *indipendente*”), ad essa subentrò, da essa generato, “il melodramma moderno” medesimo. Il quale finisce per esser qui ricondotto ad una sorta di scaturigine rapinosa: “La Sinfonia nacque dalla *fuga* come il Melodramma moderno dalla Sinfonia. Ma la nascita dell'uno fu causa della estinzione dell'altra”. Sarà qui appena il caso di ricordare quale importanza rivesta la fuga nell'economia dell'ultimo atto del *Mefistofele*, e ancor più nel finale del *Falstaff*; nella prospettiva evoluzionista in cui si esprime tale sviluppo “moderno” della “forma melodrammatica”, si delinea, qui, un edificio artistico tutto poggiante sulle perigliose, sdruciolevoli fondamenta di essa fuga, sulla sua mobilità perpetua e instabilità perenne, la sua *arte* decompositiva, e ricompositiva a un tempo. Il rimando alla Sinfonia, col mito epocale e in particolare boitiano del “sinfonismo”, libera il “melodramma moderno” per la costituzione d'una pura totalità artistica, foss'anche –riprendendo lo schema di Morelli– a costo di recidersi da quella pura totalità sentimentale che era il naturale portato della “convenzione” melodrammatica.

È su questa problematica, apertissima e tutta da inverare, che elettivamente dovè irrompere il grande esempio shakespeariano, filtrato e teorizzato (per il beneficio di Boito come della intiera cultura ottocentesca) dal primo degli Schlegel nelle sue *Vorlesungen*, quale principio di generazione di una forma “organica”, interna, da opporre ad ogni meccanicità della *formula*; e chiarissima è, di fatto, la riverberazione di questo dettato nei quattro punti del programma-manifesto dell'“opera in musica ‘del presente’” (ossia nell'endiadi di “obliterazione della formula” e “creazione della forma”, della

“gran forma, la forma sferica”). Assai indicativa a tal proposito, nell'*Esperimento* che abbiamo citato, appare l'indicazione del necessario riportarsi del “melodramma moderno” ad uno sviluppo della lezione di Shakespeare:

Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare e la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza. [...] Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare.

Tale lezione acquista cioè un rilievo tutto paradigmatico, in una prospettiva di “attualità” (per l'appunto), o di rinnovamento; e soprattutto, poi, per quel principio della “suprema incarnazione del dramma”, propugnato nel famoso programma del “Figaro”, ove l'incarnazione andrà a tradursi praticamente nella sintassi (“biforcuta”, “ramificata”...) della “duplice azione” (ma qui, nota Girardi, parrebbe giocare un ruolo importante anche Victor Hugo);⁴⁹ così, nel 1867, sul “Politecnico”, nell'ambito di una recensione a una commedia di Victorien Sardou (*Nos bons villageois*, rappresentata al Teatro Re il 3 ottobre 1867), Boito avrebbe scritto: “Tutte le sue tragedie sono biforcute e poderosamente ramificate come le corna di un antilope immenso”⁵⁰ (“antilope”, come “antitesi”?). –Una sintassi che potrà acquisire preciso valore fattuale nel trattamento stesso del materiale shakespeariano; basti solo pensare a quel rigorosissimo *monstrum* di ulteriori moltiplicazioni testuali che può apparire il *Falstaff*, a tener presente il gran lavoro –da cui esso è stato configurato– di sincretismi di tre distinte opere: le due parti di *Henry IV*, e le *Merry Wives of Windsor* (e non potrà apparire trascurabile, in questo quadro, il fatto che solo in quest'ultimo caso si tratti di *commedia*).

La lezione assunta da Boito per la fabbrica del nuovissimo dramma musicale è dunque quella, in primo luogo, di un vigoroso rimescolamento dei generi sorretto da una

“poderosa” moltiplicazione o “ramificazione” del processo scenico: dove, vale, poi, quell’avvertimento schlegeliano (il quale, come ben vide il Croce, non fu colto nella cultura italiana se non dal Boito stesso) che “lo spirito romantico [...] si compiace in un continuo avvicinamento delle cose più disparate” (“accozzando”, come particolarmente in Shakespeare, il comico e il tragico).⁵¹ In secondo luogo, è quella d’un alto grado di sviluppo concettuale dell’espressione linguistica: “Quando Shakespeare giuoca colle parole, lo fa così potentemente come quando sgomenta colle idee”,⁵² in grado di far agire sullo stesso corpo del sintagma quel principio moltiplicativo riscontrato nell’organizzazione dell’impianto drammaturgico.

In questo senso, è possibile guardare ai due libretti shakespeariani, scritti per Verdi, come ai due poli del medesimo concetto e progetto per una drammaturgia della parola in musica –partito appunto da Shakespeare (e dall’*Amleto* scritto per Franco Faccio nel ’63, atto d’inizio del *rinascimento* di marca boitiana), e compiutosi adesso, in Shakespeare e, per ironia del destino, proprio nella cruciale collaborazione con quello che era parso, allora, il massimo custode della *convenzione* melodrammatica.⁵³ Esplicito appare, in tale prospettiva, un passo assai noto, tratto dalla lettera, datata 9 luglio 1889, in cui Boito esortava il gran Maestro alla composizione del *Falstaff*: “c’è un solo modo di finir meglio che con l’Otello ed e quello di finir vittoriosamente col Falstaff. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d’ilarità! C’è da far strabiliare!”⁵⁴

È in quest’ultima, estrema opera, insomma, che la prospettiva della *duplice azione* (e dunque, del linguaggio che tale azione domanda) verrà proiettata su di un *dualismo* finalmente componibile, il quale potrà modellarsi sulle “biforcazioni” shakespeariane e grammaticalizzarsi nel breve iato (tutto fonico, declamatorio) che corre fra i *gridi e lamenti*, da un lato, e gli *scoppi d’ilarità*, dall’altro. Sino al gran colpo di spugna conclusivo del “Tutti gabbati!”, col

coro che si sviluppa e si richiude in *fuga*, risolvendo così le premesse teoriche del *sinfonismo* boitiano in un profondo e meditato, e magari autoannichilatorio, ritorno alla forma primaria (la *fuga*) da cui il “melodramma moderno” per Boito avrebbe tratto origine.

Non potrà stupire allora che proprio sulle *corna* (seppure su *altre* corna da quelle dell’“antilope immenso”, enunciate una ventina e più d’anni prima) vada a concludersi una delle linee più significative del progetto boitiano: quella cioè, di cui già s’è detto, dell’*asimmetria programmatica* (e *trapezoidale*) la quale, da criterio metrico, si estende a designare l’intero campo in cui si ramificherà l’ipotizzata Opera-oggetto. Mi riferisco, naturalmente, all’aria di Ford: *È sogno? o realtà...* (in *Falstaff*, atto II, parte prima): aria che in sé riassume tutta una linea portante della disimmetria ritmica, caratterizzata da un “metro rotto” per via di un sistema molto complesso di endecasillabi, settenari e quinari, nonché –sotto il profilo dell’esecuzione– da intervalli declamatori, note scivolote, e ritmi rotti: una linea che era partita dal *Libro dei versi*, e in particolare, da *Case nuove* (del ’66), già carica d’una netta ipoteca di autoriflessività (nel parallelismo del “profilo scomposto e tetro” degli edifici urbani con il “metro di questa strofe”).

I passaggi cruciali dell’asimmetrismo, dal ’66 (di *Case nuove*) al ’93 (di *Falstaff*), sono –dopo *L’Alfieri nero* (che già citavamo anche in quanto prefigurazione dell’*Otello*),– le tre celebri arie, la prima di Mefistofele (*Son lo Spirito che nega*), la seconda di Iago (il *Credo*), l’ultima di Falstaff (il *Catechismo dell’onore*), componenti d’uno stesso ideale tritico della decostruttività programmatica.

Sono questi, d’altronde, gli spazi eminentemente “autobiografici” della scrittura librettistica boitiana: quelli da cui l’autore dispiega una potente prospettiva ironica, in grado di determinare l’intero complesso drammaturgico col solo porre un punto di vista *spostato* dell’oggetto.

Nel suo importante e denso studio sull’*Otello*, James Hepokoski notava come ci si trovasse qui di fronte alla so-

la opera non-comica di Verdi, in cui la prospettiva predominante fosse quella ironica. La scelta del soggetto shakespeariano, con l'assoluto protagonismo accordato a Iago (una lezione che dovrà avere ben presente Orson Welles, nella sua magistrale versione filmica del 1952), vale a costringere ad uno sguardo "dal di sopra" (da una dominanza puramente fisica, forse corporea, certo non etica), attraverso il punto di vista del protagonista *negativo*. Ed è ancora notevolissimo come ciò avvenga subito dopo il "semidivino" *Esultate!* di Otello, in cui il Moro spunta illeso con la sua nave dalla tempesta che ha sgominato i turchi, e precisamente a partire dalla battuta (da Iago rivolta a Roderigo): "Su via, fa senno, aspetta / L'opra del tempo" (atto I, scena prima), da Boito anticipata ad arte (nell'originale, essa si trovava assai più in là nella diegesi, e alla fine dell'atto II). L'eliminazione dell'atto I shakespeariano, con la posizione preliminare (nella scena prima) accordata al dialogo di Iago e Roderigo, in cui subito si spostava e pervertiva il punto di vista sull'azione (e Iago poteva scandire il fatidico: "I am not what I am", foriero di tempeste ben più terribili di quelle naturali da cui il Moro poteva dimostrarsi invulnerabile), rende ancor più sconcertante e tragica questa prospettiva ironica, instillando la sua "goccia di veleno" (Schlegel) giusto nell'istante, qui inaugurale, del massimo tripudio eroico o –per l'appunto– "semidivino". L'effetto di *duplicità d'azione* risulta, in tal modo, esemplare; esso è immediato e profondo, ed è reso ancor più impressionante forse, dalla condensazione a cui il testo shakespeariano viene sottoposto, e soprattutto dall'inizio *in medias res*, direttamente a Cipro, una volta eliminato l'intero antefatto veneziano.

Nel *Falstaff*, questa ironia –meno inattesa trattandosi, qui, di "commedia lirica"– si traduce però in autoironia, potente, "tragicomicamente" sospinta sui limiti dell'autodissoluzione; e questo carattere verrà rilasciato appieno (com'è stato ampiamente messo in luce) nello spartito verdiano.⁵⁵

È nel *Re Orso*, d'altronde, che già il Croce aveva indivi-

duato come decisiva la dominante dello *humour* (l'umor nero), sino a caratterizzare l'intera opera di Boito come l'unica autentica esperienza italiana di Romanticismo, soprattutto per le conseguenze di quella disposizione all'"ironia di se medesimo" e ad una "tragicità" in cui "egli scopre lo stravagante, il grottesco, il buffo". E altresì noto è come, fra primi motori dell'operato boitiano, sia quello d'una perenne, autoironica insoddisfazione, carica di quelle sfumature aristocratico-autolesionistiche che non appaiono infrequenti nella psicologia della sua epoca (rappresentante di spicco, nella medesima area milanese, ne sarà il Dossi); secondo una modalità che potrà precisarsi, nel suo caso, come insaziabile ansia del nuovo o magari (per Morelli) come attrazione all'incompiuto.⁵⁶

Proprio questo strutturale principio dell'"ironia di se medesimo", va ad attivare il "duplice", "dualistico" punto di vista che l'autore offre al suo pubblico, diviso fra un sentimentalismo che viene spinto agli estremi limiti del pulsionale o invece spiritualizzato tramite connotati quasi "preraffaelliti" (Desdemona, o, nel *Falstaff*, Fenton e Nannetta...), e un nichilismo assoluto, decostruttivo, che passa, con progressive modificazioni, da Mefistofele, a Iago, e –depotenziato ad arte– allo stesso Falstaff. Significativo, insomma, è il reincarnarsi dello "spirito che nega" in colui il quale "n'est qu'un critique" (è così che François-Victor Hugo –il traduttore francese di Shakespeare, abbiamo detto, le cui versioni Boito utilizzò per i propri rifacimenti– rendeva lo "I am nothing, if not critical"; e Boito, nel primo atto, infatti: "Io non sono che un critico"...): in colui che crede che "tutto in lui" (cioè, Dio) "è bugiardo"; e –infine– significativo è il suo rivivere nell'ironizzatore e aspirante demolitore del "bel costrutto", il cui fallimento buffo è il segno definitivo di un'ironia ormai approfondita, metabolizzata, assorbita sino a farsi (giusto, appunto, il Croce) "ironia di se medesimo" e della sua stessa personale *hybris* asimmetrica.

E questo proprio perché –secondo gli auspici del *fool*– "tutto nel mondo è burla", "all the world's a stage" (motto tratto da *As You Like It*).

È in questo senso che ironia dello spartito e ironia della scrittura librettistica si riversano incessantemente l'una nell'altra, in una stessa foga –secondo la felice espressione di Morelli– di “autocombustione filosofica”.⁵⁷

Mi pare dato non trascurabile a questo punto –e in questa “dualistica” chiave– che tale genealogia dello sbilanciamento (metricamente e tematicamente “scapigliata”) si estenda –in prospettiva non più ironica, ma tragica oppure tragicomica– ai principali antagonisti di questi eroi dello spirito asimmetrico, perlomeno nel dittico verdiano: ossia, ad Otello e a Ford. Mi riferisco qui al monologo di Otello (*Dio! mi potevi scagliar tutti i mali*: atto III, scena terza), ove il Moro, ormai convinto del tradimento da parte di Desdemona, riflette per un attimo sul “ritorno” al Caos e anzi all’“orrida larva infernal”, provocato dallo svanire (*esser rapito*) del “miraggio” amoroso “che lo faceva vivo”. Mi riferisco, ancora, alla già nominata aria delle corna di Ford, la quale peraltro si conclude in un’attitudine tragico-sentimentale da riferirsi ancora alla sfera di Otello (“Laudata sempre sia / nel fondo del mio cor la gelosia”). In quest’ultimo caso, infatti, come per il caso di Otello in cerca delle prove della colpevolezza di Desdemona, predomina uno sfalsamento fra il falso sapere del personaggio e l’impotente sapere dello spettatore: una disfunzione che sarà qui la molla comica invece che tragica della rappresentazione (“Prima li accoppio / e poi li colgo. Io scoppio”).

Ma forse, il manifesto più esplicito di questa disposizione asimmetrica, Boito lo aveva dato già nel ’67 (un anno dopo *Casa nuova*, cioè), nella novella (da noi già precedentemente incontrata) de *L’alfier nero*, comparsa sul “Politecnico” nel marzo; dove il *dualismo* è, ancora una volta, giocato su un asse razziale, con le divergenti strategie adottate dal bianco americano ricco e dal nero ex-schiavo neo-ereditiere, per la loro delirante partita a scacchi:

La marcia dell’Americano era trionfale e simmetrica. [...] Veduto dal lato del negro l’aspetto della

partita si rovesciava. Al sistema dell’ordine sviluppato dall’apertura dei bianchi, il negro contrapponeva il sistema del più completo disordine; mentre quegli si schierava simmetrico, questi si agglomerava confuso, quegli poneva ogni sua forza nell’equilibrio dell’offesa e della difesa, questi agglomerava ad ogni passo il proprio squilibrio, il quale, pel crescente ingrossar della sua massa, diventava esso pure, in faccia allo schieramento dei bianchi, una vera forza, una vera minaccia. Era la minaccia della catapultata contro il muro del forte, della carica contro il carré: mano mano che la parete mobile del bianco s’avanzava, il proiettile del negro si faceva più possente. [...] Quello squilibrio aveva un perno, quella ribellione aveva un capo, quel vaneggiamento un concetto.⁵⁸

Sopra la otticamente rigida e infinitamente articolabile superficie della scacchiera, lo spirito asimmetrico fonda il proprio procedere giusto in una *agglomerazione dello squilibrio*, in un’avventura della breccia (la catapultata... la carica...) che finisce per dare adito ad una sorta di etica/estetica della guerriglia (“la rivoluzione di San Domingo”: e siamo nell’anno, qui, immediatamente successivo alla sfortunata esperienza garibaldina di Boito e della sua generazione culturale: Tarchetti, Praga, Faccio, Imbriani...), o addirittura, ad una sorta di protoavanguardistica teoria del sabotaggio. Quanto in Boito questa disarmonia (di specie *non simmetrica*) sia di fatto prestabilita, quanto questo *squilibrio* abbia un *perno*, prefigurando in questo alcune delle più importanti eresie novecentesche, rende conto della estrema durezza e “rigorosissima precisione del pensiero” necessarie a questo “Caos”, insieme orgiastico (l’“arte re-proba”, esemplata su Baudelaire ma, più indietro, su De Musset) e programmatico.

Una confusione anch’essa dunque *dualisticamente* scissa. Da un lato, infatti, essa contempla una sfera “selvaggia”, originariamente eroica: è questo naturalmente il caso di Otello,

o altrimenti di Ford; si tratta qui, come si vede, di un approccio tragico al disordine, per cui il Caos non è scelto ma è subito, e, subito, scatena le più profonde energie negative, le quali avevano giaciuto represses fino ad allora; ed è un approccio, questo, ancora inscritto in quelle estetiche del Sublime, che non dovettero esser discare al giovane Boito.⁵⁹ Dall'altro lato, in Mefistofele, Iago, e Falstaff, l'asimmetria risulta fortemente concettualizzata, propugnata, culturalizzata antieroticamente giusto nell'istante dello scatenamento dionisiaco (il *Brindisi* di Iago, col suo *Ditirambo*) –nel concertato, universo *squilibrio* (ma assai ben *imperniato*) che viene da una “demenza trillante” (è Falstaff, ebbro, all'inizio dell'atto terzo); è questo l'approccio comico al disordine, l'autentico suscitatore dell'azione scenica, nonché il punto di vista stesso dell'Autore (e inscriviamo *Case nuove* tutto in una simile casella).

Nella scissione delle due sfere, opposte ma complementari, l'unica figura di una identificazione positiva di concettualità e selvatichezza, appare per l'appunto il Tom dell'*Alfieri nero*, il quale subisce il dominio del Caos ma riesce a elaborare una strategia di questo Caos; e forse lo spazio morale –ed estetico– dell'Autore è da ricercarsi assai più qui, in questa sorta di allegoria del tragicomico in cui si specifica il Sublime, che non nei trilli e stridori satanici, dionisiaci, ditirambici, spergiuri, o dediti alla cultura del proprio ventre, che fanno parte della seconda delle sfere anzidette.

È noto come la concezione che Verdi e Boito ebbero dell'*Otello*, non prevede che un'unica isola melodica nello sviluppo del dramma: la linea vocale di Desdemona; è una linea, questa, che, pur isolata, si snoda incessante, “dalla prima [...] fino all'ultima nota”,⁶⁰ meritando alla sua depositaria la tipizzazione entro lo stereotipo della Vergine-madre (così come esso sarebbe stato definito, pochi anni più tardi, da Ria Claassen), l'eletta ad aiutare l'uomo a spiritualizzare le proprie pulsioni. La riscrittura italiana, condotta sulla scorta delle letture schlegeliane, par rendere questa tipizzazione ancor più penitenziale e

repressiva; in una celebre lettera indirizzata a Ricordi il 22 aprile 1887, Verdi espressamente sostiene: “Ma Desdemona non è una donna, è un tipo! È il tipo della bontà, della rassegnazione, del sacrificio! Sono esseri nati per gli altri, inconsci del loro proprio *Io!*”;⁶¹ l’“opra del tempo” potrà pervenire infine a circonferarla d'una inquietante auraticità morbosa, tutta *fin-de-siècle*, e –boitianamente– ai limiti della blasfemia, la quale giungerà ad estenuare il testo shakespeariano: ad esempio, in un monologo di Desdemona tutto originale della coppia Boito-Verdi, nell'atto III, scena ottava:

A terra!... sì... nel livido
Fango... percossa... io giaccio...
Piango... m'agghiaccia il brivido
Dell'anima che muor;

o addirittura, a stravolgerlo.⁶²

È una linea melodica serissima, dunque, e residuale e costruttiva, questa di Desdemona, –e degnamente circonferata della sua propria “iconologia devozionale” (Degrada),– la quale si oppone agli stridi ironici e decostruttivi di Iago, così come la di lei *Ave Maria* (nel quarto atto) si contrappone al *Credo scellerato* di lui;⁶³ una linea melodica che, innestata in tanta dominazione dell'asimmetrico, e connotata dei segni più costrittivi della passività, subisce un immediato processo di sadizzazione, venendo attratta anch'essa (al pari della sua portatrice) nella sfera sensuale e *maladive* della Virtù Perseguitata.

Questo martirio della pura linea melodica, ad opera dello “spirito asimmetrico” di cui Iago è portatore, appare allora l'esemplificazione più nitida e cruda della concezione boitiana del dramma musicale, enunciata già nel '66, e che soltanto adesso può realizzarsi appieno. A differenza che in Shakespeare (dove veniva catturato, dopo lo sbugiardamento finale), qui Iago (almeno seguendo l'interpretazione di Hepokoski) parrebbe riuscire a fuggire, per contaminare del-

la sua eresia asimmetrica tutta l'opera lirica italiana avvenire; e valore di autentica chiave programmatica per una simile concezione di dramma musicale assume, in questo quadro, la ripresa dei due versi shakespeariani ("O, you are well tun'd now! / But I'll set down the pegs that make this musick", II.i), riferiti a Iago, in cui il senso intero della tragedia verrà fatto gravitare intorno ad una metafora musicale:

Beltà ed amor in dolce inno concordi!
I vostri infrangerò soavi accordi.

Dove, tradursi entro altre leggi di "squilibrio", nelle pannie cultissime d'una "asimmetria" ormai pienamente "sferica", vorrà dire sottoporsi alla dinamica di un parlar che si disgiunge, fin nel corpo della parola (le dieresi del *Re Orso*, già notate da Felice Uda nel '79); un parlare che, tramite Shakespeare, potrebbe esser risalito fino al Tasso ("sono occulti da lei gemiti sparsi" ...), al suo ossimoro, al suo labirinto, alla sua disarmonia prestabilita (e fuori controllo).

Ma naturalmente –per una sorta di risoluzione di quel "doppio vincolo" che immobilizza, schizofrenicamente, quel soggetto il quale abbia interiorizzato due ordini contrastanti (è il *double bind* di cui disse Bateson; e che è tassiano appunto), di quella catena che è tutta intrinseca al dualismo scapigliato– tale battuta sembra rifrangersi e prefigurare, per via speculare, e in negativo, ciò che sarà il gran tributo metapoetico all'armonia, sviluppato, nel *Falstaff*, nei versi d'argomento (di nuovo) musicale, del sonetto di Fenton e Nannetta. In questi versi, ricavati ancora (lo si ricorderà) da ben tre luoghi shakespeariani, si afferma infatti la capacità che ha il *canto* di "tender sempre ad unir chi lo disuna", ovvero di "unificare la duplicità che genera l'accordo e al tempo stesso lo scinde" (Osthoff);⁶⁴ nel paradosso ormai (ma momentaneamente) ricomponibile di un "concentus concorditer dissonus": di un *dualismo* evolutosi –tramite le inestricabili dinamiche della *duplice azione*– in piena, "ramificata" dinamica di "accordi".

Note

¹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1107 (da una "cronaca" sul "Figaro" del 21 gennaio 1864). Uno studio sulla rivista "Figaro", diretta da Boito e Praga, è quello di M. Loffi Randolin, *La fase "eroica" della Scapigliatura. Lettura del "Figaro" all'interno della pubblicistica milanese coeva*, in F. Mattesini (a c. di), *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1974, pp. 338-369.

² A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 32 (*A Emilio Praga*).

³ In una cronaca su *Il pubblico della Scala alla prima rappresentazione del "Mefistofele"* (sul "Gazzettino Rosa" del 6 marzo 1868), si ritrae un Ghislanzoni "nemico dichiarato della musica dell'avvenire", nonché un Rovani "truce come Catilina, severo come Sallustio" (cioè in un costume già degno della *Giovinezza di Giulio Cesare*); e, il 15 aprile, sulla stessa rivista, in un articolo su Giuseppe Rovani: "La musica dell'avvenire e l'assenzio sono i suoi nemici" (nello stesso articolo, di nuovo ritratto da (neo)classico: "Rovani nacque classico: se fosse venuto al mondo venti secoli prima avrebbe avuto una genealogia olimpica, come Cesare: al par di Cesare avrebbe scritto il commentario della sua vita": è già il Rovani "olimpico" di Dossi –annesso alla "Olimpica scorta" di cui dice Praga– e in posa, già, per una *Rovaniana*). Ma vedi anche presso il Dossi (nella stessa *Rovaniana*, a c. di G. Nicodemi, Milano, Edizioni della Libreria Vinciana, 1946, vol.I, p. 298): "Molti scrivono storia filosofica della musica. Stanno sempre intorno alla musica ma non mai nella musica. La scienza della musica deve essere come il culo delle belle donne, senza vedersi".

⁴ *Ivi*, p. 1172 (*Secondo esperimento (anno II)* della *Società del Quartetto*, del 7 maggio 1865, nell'ambito degli interventi su *Mendelssohn in Italia*). E v. anche la *Polemica letteraria* (scritta a quattro mani col Praga, sul "Figaro" del 4 febbraio 1864): "Sì, l'avvenire, ecco il gran problema per cui tutto si può calpestare; giacché v'è un gigante che dobbiamo credere, sarà più grande d'Omero, di Shakespeare, di Beethoven, di Cornelius, di Manzoni: il ventesimo secolo". Sulla natura "avanguardistica" della scapigliatura insiste in part. F. Bettini, *La critica e gli scapigliati*, Bologna, Cappelli, 1976.

⁵ "I modelli della rivolta [boitiana] sembrano essere a tutta pri-

ma altri ambiti di esperienze, quasi wagneriane, di accesso a creazioni individuate e individuabili per sé e indisponibili alla popolarità o alla caratterizzazione nazionale nella forma produttiva consacrata dell'Opera italiana: ossia quella degli esemplari in serie. [...] L'impopolarità [del *Mefistofele*], programmata fin nei minimi particolari esecutivi, nei dettagli figurativi eccetera, era già implicita nella scelta di un soggetto filosofico, straniero, derivato da un classico straniero tradotto, zeppo di figurazioni che in nulla adempivano alla solita bisogna di soddisfare le attese di episodi di ritorno dall'immaginario italiano malsepolto" (G. Morelli, *L'opera nella cultura nazionale italiana*, in L. Bianconi-G. Pestelli, *Storia dell'opera italiana, parte II / I sistemi. 6. Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Torino, EDT/Musica, 1988; e a proposito del *Falstaff*: "l'Opera lirica italiana cessa di essere un momento di vita culturale nazionale per esistere in quanto forma d'arte universale fra le altre che resistono alla morte dell'arte", *ivi*, p. 452).

⁶ Ma è possibile supporre che la stessa attività musicale (di musicista, librettista, critico musicale) avesse potuto proiettare il lavoro boitiano (per quanto destinato perlopiù a musicisti minori o minorissimi) in un circuito cosmopolitano (anche per la natura di lingua "speciale" e transnazionale che, nel corso dei secoli, aveva mantenuto l'italiano dell'opera in musica): contribuendo ad evitargli quei cedimenti provinciali se non addirittura strapaesani, i quali invece rischiò il Praga, e addirittura –ma molto più ambiguo– il Dossi, con tutto il folklore milanese "irregolare" per quanto "bizzarro" e giocato, che troverà nella (incompiuta, ancora) *Rovaniata* il proprio mausoleo (ma per questo sarebbe utile confrontare i due testi in vernacolo –la commediola, o "giavandada", milanese, *Ona famiglia de cilapponi*, scritta a quattro mani col Perelli, e la goldonianeggiante *commedia per musica* in veneziano, *Basi e bote* –di Dossi e di Boito).

⁷ B. Croce (nelle sue pagine boitiane di *La letteratura della nuova Italia*, cit.) parla di "imbarazzo" e "diffidenza", da parte dei contemporanei di Arrigo.

⁸ Il giudizio fu confidato da Carlo Tenca a Clarina Maffei, in una lettera, citata da M. Lavagetto nella *Introduzione* al tascabile, da lui curato, delle *Opere* di A. Boito, Milano, Garzanti, 1979, p. X.

⁹ Così nella recensione al *Mefistofele*, sul "Pungolo" del 6 marzo 1868.

¹⁰ Quest'opera cominciata negli anni '60, conclusa probabilmente

te negli anni '90, fu ritoccata fino alla morte dell'Autore e non rappresentata se non postuma, e non senza pesanti interventi di Toscanini sull'orchestrazione. Cfr. P. Rossini, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, in M. Busnelli [et al.], *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 37-52 (in part., le pp. 49-50); e soprattutto G. Morelli, *Qualcosa sul Nerone*, cit. Per le nozioni e pratiche del *non finito*, v. almeno il n.4 (novembre 1991) di "L'asino d'oro", in particolare nel contributo di G. Ferroni, *Per una tipologia del non finito nella letteratura italiana*, pp. 48-76, e, relativamente al discorso che qui stiamo avviando, quello di M. Grande, *Non-finito/non-compiuto nei linguaggi a statuto duplice*, pp. 6-16.

¹¹ D'altro canto, l'apertura stessa dell'attività boitiana, ovvero, dopo *Il quattro giugno*, *Le sorelle d'Italia* e *l'Inno delle Nazioni* (quest'ultimo commissionato a lui giovanissimo da Verdi, rappresentato all'Esposizione internazionale di Londra del 1862), si svolge nell'ossimorico segno d'un cosmopolitismo patriottico, acclamante le indipendenze nazionali (le culture nazionali) ma propugnante una loro "sorellanza" e comunicabilità, e reversibilità (traducibilità) l'una nell'altra (ed è in quest'ottica, forse, che dovrà leggersi l'attenzione di Arrigo alla ritmica "barbara", anteriormente anche al Carducci). Ed è probabile che proprio l'ossimoro di un cosmopolitismo delle nazionalità dovè segnare gran parte della produzione boitiana, programmaticamente tesa a mediterraneizzare lo spirito nordico, oltre che a sprovvincializzare la cultura italiana (di nuovo: musicale e letteraria), schiava della *formula* melodrammatica, in una sorta di superamento della *formula* nazionale.

¹² G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in G. Pestelli (a c. di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, p. 574. Per "convenzione", si precisa con Salvetti, s'intende ovviamente il sistema degli schemi formali di recitativo-aria e delle gerarchie tradizionali tra vocalità pura e accompagnamento orchestrale.

¹³ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. D. Fink, Parma, Pratiche, 1985 (ed. or. 1976), p. 262.

¹⁴ In una lettera scritta il 18 novembre del 1878 (e assai più tardi pubblicata nel *Primato* di Milano, 20 luglio 1897, con il titolo *Musica e colore*), Boito si dilunga su certe indicazioni circa l'inserimento, nell'opera *Ero e Leandro* (il cui libretto Boito aveva scritto dapprincipio per musicarlo egli stesso, cedendolo poi al Bottesini, destinatario della lettera), di un'"azione danzante" allegorica, pur

da ascrivere ai vezzi del *Grand-opéra*, da intitolarsi *La danza dei colori* (ovvero *Iride*): “Ma perché questo ballo dei colori avesse un saporito gusto d’arte, converrebbe che tu componessi ‘cinque pensieri musicali’ assai caratteristici, uno per ognuno dei principali cinque colori. Questi pensieri dovrebbero avere anche la loro speciale strumentazione. / Per esempio: / Il bleu sarebbe rappresentato dagli strumenti a corda. / Il giallo dagli “ottoni” acuti. / Il verde dagli oboi, dai fagotti nel creare un ambiente pastorale. / Il viola dai flauti, dai clarini, dai claroni. / Il rosso dagli ottoni bassi” (in R. De Rensis, *Lettere di A. Boito*, Roma, 1932, pp. 120 sg.). Ma v. anche M. Viale Ferrero, *Boito inventore di immagini sceniche. Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica*, in G. Morelli (a c. di), *Arrigo Boito*, cit., pp. 275-295.

¹⁵ È in quest’ultimo senso che l’estetica sinestetica aveva una certa circolazione, nell’ambiente milanese, dai primi malcerti passi delle *Tre arti* rovaniane (materia assai più di apprezzamento mitografico, che non reale apertura di quel campo estetico-percettivo votato all’oggetto artistico “totale”: né presso Boito, a differenza che presso altri scapigliati, il mito rovaniano godé mai di eccessiva considerazione), sino alle più compiute e “quintessenziate” realizzazioni dossiane degli anni tardi (dalla *Desinenza in A*, ad *Amori*, alla *Rovaniata* per l’appunto), per cui “I colori, gli odori, le forme hanno occulti e stretti rapporti con la musica, e verrà tempo in cui si canteranno e soneranno dal vero un mazzo di fiori, un vaso di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanza od uno spartito di melodramma, aperti sul leggio” (*Amori*, cit., p. 43 sg.). V. anche G. Scarsi, *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia-musica pittura ed esiti novecenteschi*, in “Otto/Novecento”, a.V, n.1, gennaio/febbraio 1981, pp. 145-176.

¹⁶ A questo lavoro Boito si applicò sempre con grande coerenza, anche se, a tratti, conflittualmente; basterebbe qui ricordare che a Boito è attribuita una traduzione del libretto del *Franco cacciatore* di Weber (di cui Franco Faccio musicò i recitativi) negandovi però l’apposizione della sua firma; o che egli tradusse molto di Wagner, della cui opera diede peraltro giudizi estremamente conflittuali, e molto tradendolo nelle sue traduzioni (del *Tristano e Isotta*, addirittura, aveva chiesto di non figurare come traduttore).

¹⁷ Le tappe fondamentali sono in gran parte note: dal giovanile *Amleto*, primo libretto boitiano (e quale ambizioso esordio!), scritto per Franco Faccio, all’*Otello* (libretto scritto per Verdi),

alle traduzioni e riduzioni di *Antonio e Cleopatra* (scritto per una messa in scena con la Duse, in scena nel novembre 1888, un tonfo comparabile al primo *Mefistofele*), *Romeo e Giulietta*, *Macbeth*, al *Falstaff* verdiano, e infine al progetto –ancora per Verdi– di *Re Lear*, che egli era pronto a intraprendere subito dopo il *Falstaff*. V., al riguardo, almeno il saggio di H. Gatti, *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, in A. Lombardo (a c. di), *Studi inglesi: Raccolta di saggi e ricerche. I*, Bari, Adriatica, 1974, e quello di G. Paduano, *Shakespeare e la parola scenica*, in *Il giro di vite*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 115-166. Per quel che riguarda il lungamente carezzato e sempre abortito progetto di un “Re Lear”, in Verdi, cfr. G. Schmidgall, *Verdi’s “King Lear” project*, in “19th-Century Music”, IX, 1985/86, pp. 83-101. I manoscritti con i copioni e i frammenti relativi ad *Antonio e Cleopatra*, *Romeo e Giulietta*, e *Macbeth*, sono conservati a Venezia, presso la Fondazione Cini, assieme ai carteggi della Duse. Ampie disamine dello “shakespearismo” boitiano sono in M. Pieri, *Le faville dell’opera. Boito traduce Shakespeare*, in G. Morelli (a c. di), *Arrigo Boito*, cit., pp. 145-211; J. Budden, *Le opere di Verdi*, Torino, Edt/Musica, 1985-1988 (ed.or.1973-1978): vol.III, *Da “Don Carlos” a “Falstaff”*, pp. 435-561; e nei saggi di J. Hepokoski: *Giuseppe Verdi: Falstaff*, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1983, e *Giuseppe Verdi: Otello*, ivi, 1987; nonché in J. Kerman, *Verdi’s “Othello”, or Shakespeare explained*, in “Hudson Review”, 6 (1953-54), pp. 266-277, ora “L’‘Otello’ di Verdi: l’opera tradizionale e l’immagine di Shakespeare” in *L’opera come dramma*, trad.it. S. Melani, Torino, Einaudi, 1990, (ed.or.1988), pp. 113-143; e R. E. Aycock, *Shakespeare, Boito, and Verdi*, in “The Musical Quarterly”, LVIII, 4 (1972). Sulla messa in scena dell’*Antonio e Cleopatra*, v. L. Vazzoler, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull’“Antonio e Cleopatra” di Shakespeare*, in “Biblioteca Teatrale”, n.6/7, 1973, pp. 65-119.

¹⁸ Cfr. W. Osthoff, *Il sonetto nel “Falstaff” di Verdi*, in G. Pestelli (a c. di), *Il melodramma italiano dell’Ottocento*, cit., pp. 157-183.

¹⁹ “C’est un vrai débordement de grâce, de force et de gaîté. L’éclatante farce de Shakespeare est reconduite, par le miracle des sons, à sa claire source toscane de *Ser Giovanni Fiorentino*”. Cfr. M. Busnelli [et al.], *Arrigo Boito musicista e letterato*, cit., p. 154.

²⁰ G. Martin (*Verdi, His Music, Life and Times*, New York, 1963, p. 527 sg.) nota: “In Shakespeare she is a bewildered innocent who understands almost anything of what goes on around her or in Othello. In the opera she is a full-grown Italian woman, understanding jealousy, capable of adultery and of answering the charge against her”.

²¹ F. Degrada, “*Otello*”: da Boito a Verdi, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, vol. II, Fiesole, Discanto edizioni, 1979, pp. 155-166. Sulla figura di Desdemona v. anche A. Duault, *Tel Desdemone*, in “L’Arc”, n. 81 (1981), pp. 48-53.

²² V. soprattutto J. Hepokoski, *Boito and F.-V. Hugo’s “Magnificent Translation”: A Study in the Genesis of the “Otello” libretto*, in A. Groos-R. Parker (a c. di), *Reading Opera*, Princeton, Princeton U.P., 1988, pp. 34-59, e M. Girardi, *Fonti francesi del Falstaff e alcuni aspetti di drammaturgia musicale*, in G. Morelli (a c. di), *Arrigo Boito*, cit., pp. 395-430.

²³ Questa natura di cultissimo pastiche fu ben avvertita dai contemporanei; ad es., sulla “Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti” (n. 16 e sgg., 1879), Felice Uda recensiva vari libri delle case editrici Casanova e Zanichelli, fra cui *Il libro dei versi* e *Re Orso*; e, nell’ambito di un giudizio affascinatamente riduttivo, scriveva: “È una poesia che non fu mai scritta, che non si scriverà mai; mistiche credenze, medio evo, nebulosità di sogni, cattiva digestione, biscrome in versi, versi in prosa, luce, tenebre, visioni ammalate, pose gladiatorie, *miscé omnia* –ecco la poesia di Boito”.

²⁴ Indicativo, a tale riguardo, appare il trillante sprigionamento dionisiaco del “Brindisi” di Iago, nell’atto I (il quale parrebbe precorrere la tregenda burlesca dell’atto III del *Falstaff*, su cui l’opera si conclude). Non è forse casuale peraltro, che questo brindisi (creazione originale di Boito anch’esso, per quanto rispondente ad uno dei luoghi scenici più noti del melodramma) si richiami apertamente al goliardico “Ditirambo molto strambo” composto da Boito e Faccio in una situazione conviviale (“nel dì / di / San Giuseppe / Pape Satan Pape Satan Aleppe”), in una sorta di crittografico e tardivo omaggio a quella che è la matrice infera e dionisiaca dell’esperienza scapigliata (in A. Boito, *Lettere inedite e poesie giovanili*, a c. di F. Walker, Siena, Quaderni dell’Accademia Chigiana, 1959, pp. 16-18); d’altronde (notava P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Verona, Mondadori, 1942, p. 363 sg.) il trillo in

quanto marca di ebbrezza era già nel libretto di *Iràm*, scritto nel ’74 (per il musicista Cesare Dominicetti).

²⁵ Va detto che fin dalla metà del secolo, lo schema melodrammatico prendeva ad esser considerato insufficiente da parte dei suoi stessi ultimi e massimi rappresentanti: e, in particolare, dal medesimo stesso Verdi, il quale già a partire dai *Vespri siciliani* e soprattutto da *Un ballo in maschera* innestò nella propria concezione operistica elementi spettacolari propri del *Grand-Opéra*, fino ad identificare “Opera” con “Dramma scenico-musicale”, ossia come un insieme composito (musicalmente e spettacolarmente) eppure organico e unitario (cfr. ad es. la lettera ad Antonio Gallo del 17 agosto 1869, in G. Cesari-A. Luzio (a c. di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni, 1968, ristampa anastatica dell’edizione del 1913 pubblicata presso Stucchi Ceretti, Milano, p. 619 sg.).

²⁶ Il dotto *Prologo in Teatro*, che introduceva il libretto del *Mefistofele* del 1868, sciorinava, in effetti, i testi pre-marlowiani e pre-goethiani, attraverso i quali dovè formarsi ed evolversi la storia (da “*complainte cattolica*” a “*canzone popolare*” a “*ballata*” a “*leggenda*” a “*racconto*” a “*dramma*”, e finanche a “*pantomima*”); A. Terbell Nikitopoulos (*Fu il “Faust” di Goethe l’unica fonte del “Mefistofele”?*, in G. Morelli (a c. di), *Arrigo Boito*, cit., pp. 233-259) nota come fonte principale, se non unica, di questa competenza boitiana, fosse lo studio di P. Ristelhuber, *Faust dans l’histoire et dans la légende: essai sur l’humanisme superstitieux du XVI siècle et les récits du pacte diabolique*, Paris, Librairie Académique Didier & C., 1863.

²⁷ Basterà ricordare come Iago boitiano sortisca scenicamente (e insorga in quanto voce) dall’evocazione del fuoco (“Tutto è fumo! Tutto è fuoco!”): il suo *Credo* scellerato è una ripresa scopertissima dell’aria del fischio, nel *Mefistofele* (“Son lo spirito che nega”); né privo di significato parrebbe il fatto che il titolo scelto dalla coppia Boito-Verdi per quello che sarebbe stato l’*Otello* era, fino al 1886, *Iago*: rovesciamento che, se effettivamente realizzato, avrebbe replicato il caso della versione boitiana del *Faust*, divenuto *Mefistofele*. Negli anni appena successivi all’*Otello*, il grande critico shakespeariano Bradley avrebbe notato, infine, che “Mefistofele ha Iago come padre”, per la sua verosimiglianza e la sua imperscrutabilità.

²⁸ M. Medici-M. Conati (a c. di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, I, pp. 153-155 (lettera del

20 agosto 1889). Sul “filologismo” boitiano, vale la preziosa formulazione di Marzio Pieri (*La faville dell'opera. Boito traduce Shakespeare*, in G. Morelli, *Arrigo Boito*, cit., pp. 145-211) sullo “scarnificante (e in effetti paralizzante) giustificazionismo filologico, nel quale Boito andava annegando la propria poesia d'arte (infinitamente assottigliata, trasposta, camuffata, amputata in un perfezionismo maniacale)”.

²⁹ August Wilhelm, il cui *Corso di letteratura drammatica*, tradotto nel 1817 da Gherardini, aveva praticamente deciso di tutta l'interpretazione di Shakespeare presso la cultura romantica e ottocentesca.

³⁰ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1208.

³¹ Ricordiamo che nel '61, a Parigi, Boito poté assistere se non altro agli spettacolari effetti della prima parigina del *Tannhäuser*, e dunque alle origini dell'insorgere del controverso mito wagneriano nella cultura europea protodecadente attraverso gli scritti di Baudelaire (per cui v. Ch. Baudelaire, *Su Wagner*, a c. di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1983: per la vicenda parigina del *Tannhäuser*, v. la *Notizia sul testo e cronaca di una “prima”* redatta dal curatore, pp. 79-85). Da rimarcare la funzione importante di tramite, da parte di Boito, per la diffusione di Wagner in Italia: oltre al *Rienzi*, del 1868 o '69, e al *Tristano e Isotta*, 1876 (e dunque, fra il prima e il secondo *Mefistofele*), egli tradusse i cinque *Wesendonck Lieder*, la cantata *La cena degli Apostoli*, nonché la lirica *Dormi fanciullo*; e ancora, *La rosa e L'attesa*, quest'ultime però basate su testi rispettivamente di Ronsard e di Hugo. In ogni caso, anche per le sue versioni da Wagner, si basò su traduzioni francesi (v. M. Girardi, *Fonti francesi del “Falstaff”*, cit., p. 396 sg.).

³² A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1084 (da una “Cronaca musicale” sulla “Perseveranza” del 13 settembre 1863).- E: “Il contatto dell'Idea è incendiario come il contatto del fuoco” (*ivi*, p. 1172, e sempre dal *Secondo esperimento*).

³³ *Ivi*, p. 1257. L'attacco a Wagner è nel celeberrimo (e già citato) scritto su *Mendelssohn in Italia*, pubblicato nel '64 sulle colonne del “Giornale della Società del Quartetto”.

³⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1257 (si tratta della nona e ultima parte dello scritto su *Mendelssohn in Italia*, 1864, dal “Giornale della Società del Quartetto”).

³⁵ Cfr. di A. Guarnieri Corazzol: *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 40

sg.; *Mito mediterraneo e mito nordico: la funzione Wagner nella cultura italiana postunitaria*, in S. Zecchi (a c. di), *Forme del simbolo, Estetica 1992*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 347-389; e *Scapigliatura e musica: il primo “Mefistofele”*, in G. Morelli (a c. di), *Arrigo Boito*, cit., pp. 213-231.

³⁶ A. Boito, *Il trapezio*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 440

³⁷ Mario Lavagetto (*Introduzione*, cit., p. XVI), riconoscendo nel parallelismo e nell'antitesi le due costanti costruttive della poesia di Boito, insiste sulla figura del trapezio in quanto strumento ginnico vero e proprio, il quale detta “esercizi [...] tutti asceticamente basati su calcoli e principi geometrici: il reticolo, talvolta complicatissimo, di rime e di versi che si intrecciano è il primo e fondamentale tempo dell'invenzione”.

³⁸ Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, in *Oeuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, p. 688. Cfr., al proposito, A. Prete, *Melodia e analogia*, introduzione alla traduzione da lui curata del *Su Wagner* di Baudelaire (cit., pp. 7-23).

³⁹ Si tratta della lirica *A Emilio Praga*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 32. Adriana Guarnieri Corazzol (in *Tristano*, cit., p. 40), nota ancora come, per questa via, l'antiwagnerismo di Boito dovesse giungere necessariamente a fondare “un modello ideologico-letterario: quello di un'avanguardia solidamente antivisionaria, intesa al gesto “realistico” della negazione e del grottesco contro qualsiasi religione dell'infinito”.

⁴⁰ V. G. Morelli, *L'opera*, cit., p. 452.

⁴¹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1160 (si tratta del *Primo esperimento dell'anno II*, datato al 6 aprile 1865). La citazione è tratta da una lettera di Schiller a Goethe.

⁴² *Ivi*, p. 1171. Si tratta ancora del *Secondo esperimento* della *Società del Quartetto*.

⁴³ Nel *Terzo esperimento della Società del Quartetto* (anno II, 14 maggio 1865; *ivi*, p. 1172), Boito rimarca l'assoluta preminenza dell'opera in musica nel panorama artistico e musicale di quegli anni: “Oggi la musica è tutta al melodramma. [...] Una immensa attività si concentra intorno a quest'opera in musica; tutti i caldi credenti dell'arte, tutti i coraggiosi fautori del progresso cooperano a questa solenne attività”. E, poco oltre (p. 1173): “l'avvento dell'avvenire”, in musica “sta nel melodramma più che altrove”.

⁴⁴ Cfr. G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*,

in G. Pestelli (a c. di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 567-604. Per il motivo (wagneriano) del sinfonismo operistico, v. C. Abbate, *Opera as Symphony, a Wagnerian Myth*, in *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California Press, 1989, pp. 92-124.

⁴⁵ Quanto il suo tentativo sia stato effettivamente decisivo per lo sviluppo dell'opera in musica nonché della poesia italiana, e certo per il tramite unico dei suoi libretti, può testimoniare la storia stessa e il senso della sua collaborazione con Verdi (al qual proposito, cfr. C. Gatti, *Verdi*, Milano, Mondadori, 1981³, pp. 637-755); senso che si può forse esemplificare con una semplice testimonianza del Giacosa, a proposito di una visita a Verdi nell'eremo di Sant'Agata, da lui fatta assieme a Boito nei mesi che precedettero la prima dell'*Otello*: nella quale occasione, Verdi, alla sollecitazione dei suoi devoti amici, acconsentì ad aprirsi sulla nuova opera. "Qualche volta –ricorda il Giacosa– Verdi afferrava lo scartafaccio del dramma e ne leggeva ad alta voce dei pezzi. [...] La voce, l'accento, la cadenza, gl'impeti, i corrucci espressi da quella lettura erano tali, tradivano un accendimento così intenso dell'animo, ingrandivano così smisuratamente il senso delle parole, che ci appariva chiara in essi la scaturigine dell'idea musicale. Vedevamo sì può dire coi nostri occhi germogliare il fiore della melodia e le parole recate alla loro estrema potenza fonica trasmutarsi in onde sonore, travolgenti le infinite angosce di cui è capace l'anima umana". V. G. Giacosa, *Verdi nella sua villa di S. Agata*, in "Vita moderna", II (12 agosto 1893), n. 7 (numero speciale dedicato a *Verdi e il Falstaff*), pp. 50-52. Cit. in F. Degrada, "*Otello*": da Boito a Verdi, cit., p. 155 sg., ove si nota che "curiosamente, da prospettive diverse e in modi peculiari, Verdi, Boito e Giacosa tendevano a sottolineare –della nuova opera– il nesso inedito tra parola e musica, l'adeguazione puntuale e minuta del discorso sonoro al più profondo nucleo semantico del verso, che sollecitava –nel superamento di quelle che ai novatori parevano le formule melodrammatiche– una nuova misura strutturale ed espressiva".

⁴⁶ V. in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, p. 74: "Mi sono risovvenuto che lei non era contento d'una scena di Iago nel second'atto in doppi quinarj, e che desiderava una forma più spezzata, meno lirica, io le proposi di fare una specie di *Credo scellerato* e ho tentato di scriverlo in un metro rotto e non simmetrico" (lettera scritta dopo il 26 aprile 1884).

⁴⁷ "La 'prosa' boitiana ha agevolato il cammino di Verdi verso una emancipazione ritmico-musicale sovrana, uno stile compositivo per sua parte prossimo alla polimetria e alla 'prosa'. Non soltanto gli episodi del libretto in cui Boito avvicenda scioltamente versi di diversa specie, bensì anche quelli dalla conformazione metrica più tradizionalmente omogenea, Verdi li compone con un atteggiamento che si può ben dire –sempre *cum grano salis*– 'prosaistico': non gli importa più nulla della periodicità melodica ben bilanciata, della 'corresponsione' simmetrica delle frasi" (F. Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, p. 322).

⁴⁸ Le citazioni che seguono si sviluppano a p. 1172 sg. di A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit.

⁴⁹ Nella *Préface* (1827) al dramma *Cromwell*: "Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame" (che "vive del reale" e della "verità") "est le caractère propre de la troisième époque de la poésie, de la littérature actuelle" (dopo quelle dell'ode, prima, e dell'epica, poi: "L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie").

⁵⁰ E poi, eplicitando: "Nell'*Arrigo IV* dramma c'è la commedia che si chiama *Falstaff*; nell'*Antonio e Cleopatra* c'è una tragedia a Roma e un'altra in Egitto; nel *Re Lear* c'è un altro dramma che si chiama *Glocester*, nell'*Amleto* c'è un altro Amleto che si chiama *Laerte*". *Ivi*, p. 1208.

⁵¹ A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. di G. Gherardini (riveduta), 1844, p. 137.

⁵² *Ivi*, p. 1182 (nella recensione, per il Politecnico, del dramma *Marianna* di Paolo Ferrari). H. Gatti (*Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, cit., p. 331 sg.) al proposito commenta: "La maestria del linguaggio come base di un'arte comica: il peso di questa scoperta si farà sentire lungo tutto quel filone di scritti comici boitiani, distinto proprio per la sua particolare forza verbale, che troverà il suo apice nel libretto di *Falstaff*".

⁵³ Come è noto, l'atto maggiormente iconoclasta di Boito nei confronti di Verdi, quello che maggiormente segnò il rapporto fra i due negli anni avvenire, fino al rifacimento del *Simon Boccanegra*, fu la famosa *Ode saffica col bicchiere alla mano*, inti-

tolata *All'arte italiana*, pronunciata in un brindisi dopo la prima scaligera dell'*Amleto* musicato da Franco Faccio, la quale, pubblicata nel *Museo di famiglia* del 22 novembre 1863, non fu poi inserita nel *Libro dei versi* (ora in *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1373 sg.).

⁵⁴ Cfr. *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, p. 146. Il giorno dopo, Verdi rispose: “Caro Boito, Amen; e così sia!... Non pensiamo pel momento agli ostacoli, all'età, alle malattie!” (*Ivi*, p. 147).

⁵⁵ Wolfgang Marggraaf, ad esempio (in *Falstaff: l'ultima opera di Verdi*, saggio incluso nel libretto dell'incisione Deutsche Grammophon diretta da Carlo Maria Giulini, Berlino, Schwerdtle & Schantz, 1983, p. 41), si riferisce al duetto di Meg e Alice, quando esse scoprono di aver ricevuto da Falstaff due lettere di dichiarazione assolutamente identiche l'una all'altra, e se le leggono diverte. Nel distico, cantato da Alice, “Ma il viso tuo su me risplenderà / come una stella sull'immensità”, viene infatti ampiamente riecheggiato il modo verdiano del “periodo di mezzo”, ma interpolato delle risate di Meg e di Quickly –a conferma della “burla” o vanità di quelle medesime passioni, su cui Verdi aveva fondato la sua intera drammaturgia.

⁵⁶ G. Morelli (*L'opera*, cit., p. 452), parla infatti d'una “ricerca sistematica dell'incompiuto e dell'ostacolato alla produzione” (in particolare, per quel che riguarda il *Falstaff*). Forse, però, la matrice di questo principio di conoscenza, tutto per via negativa, appare per alcuni versi wagneriana, soprattutto nella definizione dell'artista come “spirito che non è mai contento, che medita sempre qualcosa di nuovo” (con il privilegio massimo accordato a quest'ultimo attributo), la quale si riverbera a sua volta, nel *Mefistofele*, nell'autopresentazione del protagonista negativo: “Son lo Spirito / Che nega sempre, tutto” (per quanto tutta goethiana), nonché, paradigmaticamente, nell'opzione stessa per tema faustiano (a ciò fa riferimento in particolare F. Gallia, nel saggio *Wagner e Boito*, in M. Busnelli [et al.], *Arrigo Boito musicista e letterato*, cit., pp. 129-133).

⁵⁷ G. Morelli, *L'opera*, cit., p. 452.

⁵⁸ In *Tutti gli scritti*, cit., pp. 404-406. Sull'*Alfieri nero*, v. G. Gronda, *Testo diegetico o testo simbolico? “L'alfieri nero”: un “pezzo segnato” in più sensi*, in D. Goldin (a c. di), *Teoria e analisi del testo* (Atti del V Convegno interuniversitario di studi, Bressanone, 1977), Padova, Cleup, 1981 (“Quaderni del Circolo Filologico linguistico padovano”, 12), pp. 95-119; e G. Rosa, *L'arte dell'“Alfieri*

nero”, in *Studi di Lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini, 1983, vol. II, pp. 875-901. In entrambi i casi si rimarca la dialettica simmetria-asimmetria presente nel racconto: se nel primo s'insiste sull'elemento di rottura della concertazione simmetrica come “alfieri nero”, pezzo segnato, nel secondo si parte dall'assunto che “ogni antitesi netta è impossibile”.

⁵⁹ Vedi il già citato *Secondo esperimento* della *Società del Quartetto*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 1171.

⁶⁰ Cfr. la lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi dell'11 maggio 1887, in F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. IV, p. 337.

⁶¹ *Ivi*, p. 332.

⁶² J. Hepokoski (*Giuseppe Verdi: Otello*, cit., p. 179 sg.) nota il cambiamento d'attribuzione dell'apostrofe “O, my fair warrior” (in Shakespeare: atto II, scena prima) –originariamente di Otello che, ammirato del coraggio di Desdemona, la chiamava guerriera– a Desdemona stessa, la quale invece si rivolge a Otello con “femminile” devozione.

⁶³ Sul *Credo* di Iago, v. K. Bergeron, *How to Avoid Believing (While Reading Iago's “Credo”)*, in A. Groos-R. Parker (a c. di), *Reading Opera*, Princeton, Princeton U.P., 1988, pp. 184-199.

⁶⁴ Cfr. W. Osthoff, *Il Sonetto nel “Falstaff” di Verdi*, in G. Pestelli (a c. di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., p. 182 sg.

Indice

- 5 Premessa
- 9 Dell'interno dell'esterno.
1860-1881, la percezione dello spazio
- 78 Il dualista e il suo doppio.
Teatri del Profondo
- 154 Le asimmetrie della sfera.
Filosofia del melodramma moderno

Stampato presso
Piero Manni s.r.l. - Lecce
nell'aprile 2002

