



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Il microcosmo letterario del racconto:
luoghi, persone, oggetti nella narrativa breve
di Emilio De Marchi*

Relatrice
Prof. Patrizia Zambon

Laureanda
Camilla Bagnoli
n° matr.1123562 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

Indice

Introduzione.....	p. 3
Capitolo I. – Emilio De Marchi e il racconto: uno sguardo d’insieme	p. 6
I.1 L’esperienza letteraria di Emilio De Marchi nel realismo del secondo Ottocento.....	p. 6
I.2 Emilio De Marchi e la prosa breve.....	p. 17
I.3 Storia e cronologia dei racconti.....	p. 26
I.4 La critica.....	p. 34
Capitolo II. – I luoghi del racconto: città e campagna a confronto.....	p. 43
II.1 Milano e dintorni.....	p. 43
II.2 Il paesaggio rurale.....	p. 69
Capitolo III. – L’individuo e la dinamica sociale	p. 89
III.1 La fisionomia degli “umili” demarchiani.....	p. 89
III.2 Le vittime di una società ingiusta	p.112
Capitolo IV. – Oggetti e rumori: l’impressionismo del ritornello.....	p.133
Bibliografia	p.151

Introduzione

La scelta di approfondire l'opera di Emilio De Marchi asseconda, innanzitutto, un interesse personale. Mi accorgo di aver subito da sempre il fascino di quella letteratura che alle suggestioni fantastiche di epoche lontane e mitici eroi, preferisce il racconto autentico dell'esperienza umana. A dispetto delle diverse interpretazioni, si può affermare con certezza che il soggetto principale della scrittura dell'autore milanese sia proprio la vita reale. Nonostante il suo carattere schivo, De Marchi è indirettamente partecipe della sofferenza della gente comune, troppo spesso bersaglio di un sistema sociale iniquo che, manovrato dalla cieca legge economica, opprime i deboli per far avanzare i ricchi e i potenti. Animato da un sincero spirito filantropico, egli crede ancora nel potere dell'arte e s'impegna a dare il suo contributo: una letteratura che parla dell'uomo all'uomo, questa è l'unica via che può condurre al rinnovamento.

Seppur esposti alla mistificazione immaginativa, per raggiungere il suo obiettivo l'autore si ispira ai fatti accaduti, e dunque di fronte alle sue pagine il lettore è immediatamente catturato da un'atmosfera familiare. Ho deciso di concentrarmi sulle prose brevi che mettono in mostra un campionario vastissimo di personaggi, sentimenti e situazioni, spaziando senza costrizione oltre i confini che il romanzo, per ragioni di coerenza formale, impone. Confesso che, ad una prima lettura, l'impressione è stata destabilizzante: catapultata in questo microcosmo inventato ma estremamente realistico, ho faticato a non perdermi, tirata in una direzione diversa ogni volta. Ho pensato dunque di procedere alla ricerca di quei dettagli verosimili – che di solito catturano la mia attenzione – di cui De Marchi si serve per descrivere il contesto sociale lombardo di fine Ottocento e, contemporaneamente, per lasciare al suo pubblico un messaggio edificante, che possa giovare all'intera comunità. Guidata da questo criterio, ho cominciato a muovermi tra i testi con più sicurezza e, piano piano, ha iniziato ad affiorare una trama nascosta di rimandi, corrispondenze e costanti tematiche capace di ricondurre all'unità la molteplicità centrifuga dei racconti.

Il primo elemento che ho individuato è il luogo: non c'è racconto dove nella prima riga, o poco più avanti, De Marchi non menzioni le coordinate geografiche precise della

vicenda. Che sia Milano o la campagna appena fuori dalle porte della città, che la descrizione sia articolata o ridotta al nome isolato, la topografia assolve ad una duplice funzione realistica: convince il lettore che il fatto narrato si sia verificato davvero proprio lì, in quel posto dove magari è passato anche lui e, arricchita dal riferimento alle condizioni climatiche, essa rispecchia lo stato d'animo dei personaggi, suggerendo il legame indissolubile che unisce l'uomo alla natura.

Entrando nel vivo dell'intreccio poi, ho notato che, nella stragrande maggioranza dei racconti, i protagonisti sono accomunati dall'estrazione sociale. Sono i contadini, di solito affittuari, e i rappresentanti della piccola borghesia dei mestieri e delle professioni, proprio coloro che De Marchi, con la sua attività, vorrebbe soccorrere. Con la delicatezza di chi ha visto con i propri occhi la miseria umana, l'autore trasporta nelle sue storie la dinamica sociale effettiva. I casi dei suoi personaggi ritraggono la sofferenza a cui il sistema condanna gli ultimi, coloro che faticano ogni giorno per procurarsi appena il bastevole. Sono loro gli "umili" demarchiani, le vittime di una società dove l'egoismo ha messo gli individui gli uni contro gli altri, cancellando ogni traccia di umanità.

La terza ed ultima costante mette in stretta relazione l'aspetto contenutistico alla veste formale del testo e alle scelte stilistiche adottate dall'autore. Mi è bastato scorrere l'indice dei titoli dei racconti per convincermi che avrei dovuto approfondire il ruolo che De Marchi attribuisce, nella narrativa breve, alle cose. Ad una prima impressione, il trattamento degli oggetti completa e potenzia la rappresentazione realistica. Gli strumenti di lavoro, gli utensili da cucina, il vestiario, le suppellettili personali costellano le sue pagine: al pari della qualità fisica o caratteriale, l'oggetto, nella sua materica concretezza, identifica il personaggio. In certi casi, invece, esso sembra caricarsi di un valore ulteriore che oltrepassa il significato referenziale. Associate ad un'impressione sonora, o una parola onomatopeica, che si ripete ossessivamente proprio come un ritornello, le cose trasportano i protagonisti, e di conseguenza il lettore, in una dimensione altra, estranea al presente. Così, irrompono sulla scena i ricordi, i sogni, ma anche le paure e le angosce più profonde dell'essere umano, specchio dell'inquietudine che accompagnerà l'autore per tutta la vita.

Nel mio lavoro, ho preferito dar voce ai testi, analizzandoli uno ad uno per coglierne similitudini e divergenze. Essendo scarsa la letteratura critica di riferimento per i racconti di De Marchi, mi sono mossa a volte su di un terreno scivoloso, potendo però condurre la

mia ricerca senza vincoli troppo restrittivi. A fronte della lettura complessiva del *corpus* delle prose brevi, ritengo che la maggior parte della critica sia stata forse troppo categorica nel subordinare i racconti al romanzo, considerandoli momenti di prova funzionali a progetti narrativi più ambiziosi: la sensibilità mimetica dell'autore tratteggia un piccolo mondo autonomo che, nelle sue molteplici manifestazioni, rivela la propria inconfondibile identità.

Riassumere, ordinare, classificare i racconti di De Marchi non è impresa facile. Credo che ci si trovi di fronte ad un esempio di "classico" così come lo intendeva Calvino, un libro che non esaurisce mai il suo messaggio, un testo dal quale il lettore può ricavare uno strumento in più per comprendere se stesso e la realtà che lo circonda. Del resto l'autore denuncia, sul finire dell'Ottocento, una situazione che ad oggi sembra essere immutata: l'interesse economico alimenta gli egoismi dei singoli, minacciando la convivenza pacifica in società. E l'altruismo disinteressato dei buoni, che si adoperano tra mille insidie per un avvenire migliore, unico rimedio efficace individuato all'epoca da De Marchi, ad oggi è ancora l'unica soluzione possibile.

Capitolo I. – Emilio De Marchi e il racconto: uno sguardo d'insieme

I.1 L'esperienza letteraria di Emilio De Marchi nel realismo del secondo Ottocento

Nel panorama letterario europeo l'Ottocento è il secolo del Realismo¹. Gli avvenimenti storici, i cambiamenti politici e le mutate condizioni socio-economiche influenzano il pensiero e orientano il gusto del pubblico.

La scienza, affiancata fino a quel momento dalla filosofia e dalla religione, prende definitivamente il sopravvento e tra il 1830 e il 1842 con il suo *Corso di filosofia positiva*, Comte inaugura il Positivismo. La classe borghese, in ascesa inarrestabile, esprime con forza l'esigenza di una scrittura che ne crei e ne celebri il mito. È un'epoca di assoluta fiducia nel progresso: ci si convince che operando secondo le leggi delle discipline esatte e tenendo conto delle recenti scoperte scientifiche, l'umanità percorra la strada del benessere e della felicità. Il romanzo è lo strumento che appare più adatto a descrivere la complessità del reale: la critica attenua le riserve nutrite in precedenza e la narrativa riesce ad assicurarsi un ampio numero di fruitori tra coloro che, fino ad allora, erano rimasti indifferenti.

Società e letteratura non sono mai state tanto vicine: alcuni scrittori alimentano il *mito del progresso* cercando di applicare direttamente il metodo scientifico nelle loro opere; altri, ispirati dalle rivoluzioni del 1848 o dalle lotte del movimento operaio, compongono gli ultimi grandi romanzi storici. Accanto alla narrativa di più ampio respiro, il racconto e la novella vivono un momento di eccezionale fioritura, non solo perché ben si prestano alle intenzioni descrittive degli autori, ma anche perché il loro formato le rende perfette per la pubblicazione su riviste e periodici.² In generale, si nota l'inedita volontà di rappresentare nel modo più fedele e oggettivo possibile il mondo che si conosce. Si spiega dunque la nascita di alcuni grandi movimenti letterari d'oltralpe che si prefiggono questo obiettivo,

¹ In questo breve resoconto dell'esperienza letteraria verista e realista mi sono basata su alcuni volumi di storia della letteratura italiana, che ho citato in bibliografia, e sulle nozioni apprese durante il mio percorso universitario.

² L'Ottocento vede il trionfo del periodico e della rivista. Ampio spazio è riservato anche alla letteratura. Il *romanzo d'appendice* – che esce a puntate catturando l'attenzione del lettore con trame ricche di eventi e di *suspence* – è l'emblema di questo successo.

come il *Naturalismo* in Francia; ma anche l'Italia non rimane estranea alla scrittura *realista*.

Spesso ancora oggi si tende ad esaurire nella stagione *verista* l'intera esperienza realista italiana; in realtà, e svariati titoli ce lo confermano, il *Verismo* è solo una sfaccettatura di questo movimento. Immaginando un'ideale geografia del *Realismo*, potremmo dividere la penisola in due parti. Al sud, il *Verismo* fa da padrone e incarna per così dire la *linea meridionale*. Piemonte, Lombardia e Veneto tracciano invece il percorso della *linea settentrionale*, con gli autori lombardi in particolare che si distinguono per l'originalità della loro interpretazione.

Tra gli argomenti tipici del romanzo realista vi sono la *società* e la *socialità*, con interesse particolare al modo in cui le leggi economiche influiscono – finendo spesso per dominare – sulla vita degli uomini e sul sistema delle relazioni che permette loro di interagire. L'economia, non solo diventa oggetto di letteratura, ma nella cornice realista è il tema preponderante. Più di tante peripezie, è proprio dalla condizione economica del protagonista che dipende l'intreccio. Si veda ad esempio *I Malavoglia* di Verga³: Padron 'Ntoni per far fronte ai bisogni della famiglia duramente provata da una cattiva annata di pesca, intraprende un piccolo commercio, comperando a credito da un usuraio un carico di lupini da rivendere nel porto vicino. Purtroppo, la barca che li trasporta affonda con tutto il suo carico senza lasciare scampo nemmeno al figlio Bastianazzo. Il naufragio e il conseguente debito accumulato, determinano l'inizio di una serie di sventure per la famiglia che lotta con tutte le sue forze per sopravvivere.

In *Mastro don Gesualdo*⁴, il secondo romanzo verista di Verga pubblicato nel 1889, questo meccanismo emerge con maggior evidenza. La ricchezza e il denaro muovono per un motivo o per l'altro tutti i personaggi, determinando l'evolversi della vicenda. Gesualdo Motta, che con la sua intelligenza pratica da semplice manovale diventa imprenditore, riesce ad accumulare una fortuna tra campi, beni immobili e denaro. Egli dovrà sopportare le invidie dei suoi compaesani – nobili ormai decaduti, rappresentanti della piccola borghesia e funzionari comunali – e difendersi fino alla morte dai loro piani per spogliarlo di tutto.

³ *I Malavoglia*, Giovanni Verga, Milano, Treves, 1881.

⁴ *Mastro-don Gesualdo*, Giovanni Verga, Milano, Treves, 1889.

Non è strano che l'economia eserciti all'improvviso una così forte carica attrattiva: gli scrittori realisti devono raccontare la vicenda di una società in trasformazione che vive, nell'arco di cinquant'anni, la rivoluzione industriale e la crisi economica. L'Italia, a differenza degli altri paesi europei, ritarda nel processo di industrializzazione, che si lega inevitabilmente al movimento di unificazione nazionale. Solo nella seconda metà dell'Ottocento e in maggioranza al Nord (Piemonte, Liguria, Lombardia), nascono le prime fabbriche siderurgiche, elettriche e meccaniche che costituiranno la struttura portante del successivo sviluppo. Il discorso vale solo in parte per il sud Italia dove, se da una parte non si verifica questa trasformazione, dall'altra l'attività agricola è riorganizzata prediligendo le vaste estensioni ai piccoli appezzamenti.

Tuttavia, nonostante si sia attenuato il divario tra Italia ed Europa, l'economia della Penisola risente della crisi che colpisce le nazioni industrializzate tra il 1870-1880 e la fine del secolo. Più che la neonata industria, è il settore agricolo a risentire maggiormente della depressione che fa crollare i prezzi dei prodotti a seguito dell'immissione sul mercato di cereali e carne estera molto concorrenziali. Stremati da condizioni di vita insostenibili, molti contadini, di lì a pochi anni, sceglieranno la via dell'emigrazione alla volta delle aree produttive del Nord o degli Stati Uniti.

La raggiunta unità nazionale, l'industrializzazione e l'alternarsi di fasi di espansione a periodi di contrazione modificano inevitabilmente l'assetto sociale. Si introduce dunque il secondo grande tema del Realismo italiano, l'indagine della società in tutti i suoi aspetti. Nella caratterizzazione dei personaggi della narrativa realista, imprescindibile è la classe di appartenenza che funge in un certo senso da principio ordinatore: colloca ciascun individuo al "proprio posto", attribuendogli un ruolo ben preciso nella vita della comunità, si fa portavoce di un'ideologia più o meno marcata, identifica una serie di usi e costumi esclusivi che si sono consolidati col passare degli anni.

La nobiltà gode ancora di un discreto prestigio, dovrebbe adoperarsi nell'amministrazione pubblica rappresentando il modello positivo da seguire. La realtà spesso rivela il contrario: l'aristocrazia ha perso lo splendore di un tempo e tutto ciò che le è rimasto, minata dal vizio e dalla pigrizia, è un titolo formale. Torna alla mente la famiglia Trao in *Mastro don Gesualdo*, che, sovrastata dai debiti, vive nello storico palazzo che ormai cade a pezzi in preda alla follia e alla malattia. Il popolo è ancora composto in

prevalenza da contadini, anche se la minoranza operaia è in progressiva espansione. Su di loro, che subiscono le conseguenze peggiori della crisi economica, si sommano la pesante pressione fiscale, volta a risanare il bilancio del nuovo Stato, e la leva militare obbligatoria di cinque anni che sottrae alle famiglie parte indispensabile della forza lavoro.

Dal momento che l'organizzazione sociale ottocentesca si riduce in buona sostanza alla divisione in classi, gli scrittori realisti adottano tale paradigma ma si riservano la possibilità di interpretarlo seguendo il proprio pensiero. I più "deterministi" sono convinti che, nonostante gli sforzi, gli uomini non possano rimediare alla loro nascita, prigionieri in vita della loro originaria condizione; altri invece credono che la buona volontà basti al riscatto, anche se magro. Lo sguardo oggettivo degli autori realisti indaga i rapporti che si instaurano tra le diverse componenti sociali. Pur con certe sfumature, essi denunciano l'individualismo sfrenato che muove e governa tutto: i personaggi di fine Ottocento sembrano aver perso completamente di vista la dimensione comunitaria e agiscono spinti dall'interesse di acquisire prestigio e prevaricare sugli altri.

Società e socialità, denaro e individualismo, oggettività sono gli elementi fondamentali del Realismo italiano. Ma come ho già accennato, esso assume connotazioni inedite che variano a seconda dello scrittore ma mai come in questo caso anche dall'area geografica di provenienza. Nel meridione, è Luigi Capuana che con il suo romanzo *Giacinta*⁵ e con i suoi scritti di critica enuncia i principi teorici del Verismo che saranno in seguito messi in pratica da Verga nelle sue opere. Accanto a questa, che rappresenta la linea maggiore, si affianca un Verismo "minore", di forte caratterizzazione regionale. Spicca quello siciliano di Federico De Roberto e *I Viceré*⁶ in cui si narrano i trent'anni di storia di una famiglia aristocratica catanese ormai in declino. Alla tecnica verista, lo scrittore affianca l'approfondita analisi psicologica dei personaggi con l'obiettivo di svelare la tragica verità della natura umana.

Il paese di cuccagna di Matilde Serao⁷ è un esempio riuscitissimo del realismo campano: la scrittrice fa della "napoletanità" l'oggetto principale del suo raccontare. Lo stile della Serao è immediatamente riconoscibile e si distingue da quello di Verga o De

⁵ Luigi Capuana, *Giacinta*, Milano, Brigola, 1879.

⁶ Federico De Roberto, *I Viceré*, Milano, Galli, 1894.

⁷ Matilde Serao, *Il paese di cuccagna*, Milano, Treves, 1891.

Roberto. Il lettore si trova risucchiato in un vortice brulicante di persone, cose e parole frutto della forza figurativa moltiplicata quasi all'infinito. L'esistenza dei personaggi che l'autrice descrive è accomunata dall'ossessione per il gioco d'azzardo: che siano popolani, scugnizzi, avvocati o discendenti di antiche famiglie nobili, il lotto li ha ammalati, resi schiavi e portati allo sfacelo. La narrazione procede all'inizio per quadri che poi si intrecciano e si completano; ampi spazi sono dedicati alla descrizione di luoghi e ambienti di Napoli, alle abitudini e ai costumi della gente. La scrittura vitalistica della Serao fu in parte bocciata dalla critica coeva, che la riteneva poco matura specialmente riguardo al linguaggio che, mischiando gergo dialettale, italiano popolare e colto, sembra fuori controllo.

Sebbene ogni storia abbia un'identità ben definita, il realismo meridionale descrive un mondo angosciante, dove agli uomini è negato qualsiasi strumento di riscatto. Su di loro pesa una cappa di angoscia che si genera dalla consapevolezza di essere intrappolati nella propria condizione, sopportata dai padri ed ereditata dai figli. Gli scrittori vogliono dar voce ai braccianti condannati a una servitù atavica e violenta – quasi fosse lo stato naturale delle cose – e denunciare la classe aristocratica nascosta dietro valori ormai privi di sostanza. In questo contesto è la borghesia, impegnata nelle attività quotidiane più disparate, a prendere il sopravvento. Sia che si tratti dei commercianti, dei liberi professionisti (medici e avvocati), o dell'emergente ceto impiegatizio, la letteratura realista apprezza l'ingegno dell'uomo, l'individuo che con la sola forza dell'intraprendenza riesce a dare una svolta alla sua esistenza, nonostante l'esito della vicenda non si riveli a suo favore.

Il paese di cuccagna torna utile per accennare ad una delle cifre stilistiche della linea meridionale, la *coralità*. Alla scena descritta partecipa una miriade di personaggi, il *focus* non è necessariamente sui protagonisti, alcuni soggetti sono appena accennati, ma si ha l'impressione naturalissima di trovarsi lì, presenti fisicamente, e di osservare girando il capo qua e là quello che sta succedendo. L'estrazione del lotto, la festa di carnevale, la ricorrenza del miracolo di San Gennaro, sono alcuni dei momenti di grande aggregazione nei quali Serao si immerge per catturare il brulichio costante e inarrestabile di Napoli, simile ad un formicaio. La prima pagina del romanzo si apre con l'episodio dell'estrazione dei tanto desiderati numeri, che si ripete puntuale ogni sabato verso mezzogiorno e alla

quale partecipa tutta la cittadinanza, con la gente più povera in prima fila a sperare e a gridare sovraeccitata alla sorte, salvo poi andarsene delusa e a mani vuote, pesante di un nuovo debito acceso inutilmente. I passi descrittivi abbondano fornendo una panoramica del popolo radunato sotto il balcone dell'estrazione, attenta anche al minimo particolare:

La folla era fatta quasi tutta di gente povera: ciabattini che avevano chiuso il banchetto nello stambugio che abitavano, avevano arrotolato il grembiule di pelle intorno alla cintura, e in maniche di camicia, col berretto sugli occhi, rimuginavano nella mente i numeri giocati, con un impercettibile movimento delle labbra; servitori a spasso, che invece di cercar padrone, consumavano le ultime lire del soprabito d'inverno impegnato, sognando il terno [...]; erano cocchieri da nolo che avevano lasciata la carrozza affidata al compare, al fratello, al figliuolo, e attendevano, pazientemente, con le mani in tasca [...], erano sensali di stanze mobiliate, sensali di serve, [...] disoccupati, oziosi, venivano a udir l'estrazione del lotto; erano braccianti delle umili arti napoletane [...]; erano persone anche più infelici, cioè tutti quelli che a Napoli non vivono nemmeno alla giornata, ma ad ore [...].⁸

La descrizione della folla è di grande effetto e continuerebbe ancora per un certo numero di pagine. Lo spazio dell'individuo passa in secondo piano ma l'abilità di Serao sta proprio nel reinterpretarlo nella dimensione collettiva, senza annientarlo. Ciascun personaggio – connotato dal modo di vestire o da un minimo movimento del corpo – mantiene la sua identità, non è inghiottito dalla massa, ma è proprio in virtù del suo essere simile agli altri in quel momento che spicca. Il ritmo è serrato, la scrittrice procede per giustapposizione creando quasi un elenco scandito dall'uso ridondante della punteggiatura.

Oltre alla ricchezza descrittiva si noti il tono drammatico della narrazione. Serao con i suoi romanzi e con i suoi volumi di saggi si vuol far interprete dei bisogni della Napoli più povera, ecco perché all'impersonalità verghiana predilige un tono più sentimentale, a volte patetico, che si avverte quando si tratta della miseria, dell'abbruttimento e della disperazione di questa gente. Anche Verga cede al fascino altisonante dei quadri corali e la storia di *Mastro don Gesualdo* inizia *in medias res*, in un paesino non specificato dell'entroterra siculo, all'alba quando è ancora buio. La scena si distingue per la presenza del dato fonico: lo scrittore dissemina rumori, suoni, urla concitate dei presenti che disorientano il lettore e che rendono difficile capire ciò che sta veramente accadendo.

⁸ Matilde Serao, *Il paese di cuccagna*, Roma, Avagliano Editore, 2008, pp. 30-31.

Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinio, la campanella squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia gridando: - Terremoto! San Gregorio Magno!⁹

E poco più avanti:

Tutt'a un tratto si udì sbatacchiare una finestra, e una vocetta stridula che gridava da lassù:

-Aiuto!... ladri!... Cristiani, aiuto!

-Il fuoco! Avete il fuoco in casa! Aprite, don Ferdinando!

-Diego! Diego!¹⁰

A dirigere le operazioni di spegnimento, preoccupato dalle fiamme che divorano il palazzo adiacente alle sue proprietà, sarà Gesualdo che si rivelerà il vero protagonista della vicenda solo nel terzo quadro narrativo. Anche Verga dunque sfrutta l'espedito della descrizione corale per mettere a fuoco contemporaneamente più personaggi, anche se, diversamente dalla Serao, preferisce risparmiare sui dettagli. Nonostante queste differenze, i due passi citati esemplificano lo stile del realismo meridionale che aggiunge anziché togliere, che abbozza quadri vivissimi, dinamici, dove la sofferenza dell'uomo è urlata.

I cambiamenti epocali che interessano l'Italia nell'arco di tempo che va dal 1860 al primo decennio del Novecento, non attenuano lo squilibrio tra Nord e Sud che invece aumenta. Mentre al meridione si rafforza il latifondo, al Nord si avvia la lenta industrializzazione. Il realismo settentrionale, proprio in virtù di queste differenze, sviluppa un'identità propria che lo distingue dalla linea meridionale. La letteratura è depositaria della tradizione secolare del Settentrione, ma prima divulgatrice delle novità. Accanto alla maggioranza contadina, in alcune città come Torino, Firenze e Milano, si consolida il ceto borghese: imprenditori, agiati professionisti, funzionari dell'amministrazione pubblica e generici impiegati. La fisionomia di alcune regioni cambia: complice anche la crisi agraria dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, la città si

⁹ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1995, p.35.

¹⁰ *Ivi*, p.36.

conferma nuovo polo attrattivo, scenario della classe emergente con le banche, le poste, i caffè, le strade gremite.

Il lettore che s'inoltra nelle pagine del realismo settentrionale si trova di fronte ad un paradosso: lo sviluppo industriale, il progresso economico, la fioritura della città lasciano immaginare una letteratura celebrativa, positiva, fiduciosa nel futuro prossimo. In realtà la scrittura si fa portavoce della piccola borghesia e della società impiegatizia, cioè di coloro che restano delusi dalla rivoluzione in atto. Se il Verismo urla la fatica del lavoro nei campi, l'oppressione della schiavitù e l'ingiustizia perpetrata dai potenti a scapito dei più deboli, il realismo di area settentrionale narra il dramma della vita che si logora lentamente fino a spegnersi. In generale il tono è smorzato, le dinamiche non sono aspre e ben si adattano alla quotidianità che scorre sempre uguale a se stessa.

Demetrio Pianelli, il protagonista del romanzo di Emilio De Marchi, si trasferisce a Milano costretto dallo sperpero del padre e dalla crisi agraria. Vende il canterano della madre e con i quattro soldi guadagnati parte in cerca di fortuna chiedendo aiuto allo zio prete, don Giosuè Pianelli. Demetrio riesce a rimediare prima un posto provvisorio di scrivano nella cancelleria della Curia vescovile, poi grazie al cavalier Balzalotti, entra come commesso gerente in un ufficio di registro per millequattrocento lire al mese. Sebbene il lavoro nei campi sia faticosissimo, riserva a Demetrio molte più soddisfazioni della mansione che svolge in città. Fin da subito si trova nella trappola della *routine* sempre uguale, che domina l'esistenza dei modesti impiegati: egli non manifesta esplicitamente il suo disagio ma protesta in silenzio, mantenendo il suo abbigliamento – gli orecchini d'oro secondo l'uso dei contadini della bassa Lombardia, gli abiti poco curati – la pelle rugosa, cotta dal sole, i capelli e i baffi duri e ispidi. Senza possibilità di scampo, l'abitudine regola la sua vita:

La precisione e l'uguaglianza delle sue abitudini era tale, che il signor Pianelli serviva di orologio agli studenti e alle sartine, che affrettavano il passo quando l'incontravano al disotto del Cordusio. La sua strada era sempre la stessa tutti i giorni: piazza del Duomo, piazza dei Mercanti, Cordusio, Bocchetto: da una parte delle botteghe nell'andare, dall'altra nel tornare.¹¹

¹¹ Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960, p. 106.

Come la letteratura realista meridionale, anche la linea settentrionale racconta il dramma dell'uomo che vive in società. Sono proprio le mutate condizioni economiche e sociali e gli effetti che si riversano sugli individui a mettere in moto la vicenda. Non avventure fantastiche, guerre o amori appassionati – che infiammavano i grandi romanzi di un tempo – ma la rassegnazione e la sofferenza dell'uomo che è costretto a subire l'esistenza lontanissima dai suoi desideri. A differenza dei protagonisti di Verga che bruciano i loro giorni, sempre alla ricerca di soluzioni inedite che li tirino fuori da situazioni disperate, gli autori del realismo settentrionale raccontano le vite mancate, soffocate. Il lettore conosce questi personaggi quando sono giovani, cioè nel momento della vita più carico di buone aspettative, quando ci si impegna al meglio per realizzare i propri progetti.

Anna Zuccari – scrittrice prolifica che ama cimentarsi in generi diversi – sviluppa magistralmente nel suo romanzo *Teresa*¹² il tema delle *vite sfiorite*. Teresa Caccia ha quindici anni quando la storia inizia, è la figlia più grande di una famiglia della piccola borghesia impiegatizia. Il contesto sociale è ben caratterizzato ed è proprio quello inedito e prediletto dalla letteratura realista ottocentesca. Il signor Caccia è un impiegato statale e conduce un modesto ufficio di riscossione tasse, ubicato in una stanzetta della casa al piano terra. La madre di Teresa proviene invece da una famiglia discretamente agiata, tanto che è lei a portare in dote la porzione di palazzo in cui vivono, ma il passare degli anni e la nascita dei figli influiscono sull'economia della famiglia. I Caccia vivono solo dello stipendio del marito che basta appena a garantire il necessario, il superfluo non è contemplato. In più, tutti i risparmi sono riservati all'educazione del fratello maschio di Teresa per il quale il padre sogna una carriera brillante. Teresa ha terminato gli studi – gli anni scolastici che garantiscono alla donna un'istruzione minima – e ora sta in casa, si occupa delle faccende, da' una mano alla mamma sempre malata. L'orizzonte della ragazza è uno solo, l'attesa: Teresa aspetta, all'inizio con pazienza e fiducia, il suo riscatto. Nella sua condizione, dove le donne di allora sono confinate tra le mura domestiche, la ragazza non può che sperare nel matrimonio, che la affrancherà definitivamente dal controllo del padre e le permetterà di trovare la sua dimensione. Il tempo scorre inesorabile e il lettore assiste allo stillicidio, alla lenta agonia della giovinezza che sfiorisce mentre la delusione si

¹² Anna Zuccari, *Teresa*, Milano, Galli, 1886.

sostituisce alla speranza. La narrazione appare dunque dilatata e sembra scorrere lentissima: alla bulimia di avvenimenti e situazioni che scandiscono il ritmo serrato dei capolavori veristi, gli autori di area settentrionale raggiungono il limite della ‘storia senza storia’. Non troveremo eventi che danno scalpore ma le scaramucce, le sopportabili ingiustizie, i compromessi dei paesini di campagna – una strada e una manciata di case che vi si affacciano – o degli uffici pubblici della grande città.

Nonostante il discrimine tra realismo settentrionale e meridionale sia ben rintracciabile, mi sembra opportuno specificare che le due tendenze non sono isolate anzi gli autori sono in contatto tra loro e spesso fanno propri, reinterpretandoli, alcuni espedienti. Accenno in breve alla scena di apertura del già citato romanzo di Anna Zuccari. La vicenda è ambientata in un paesino non specificato della campagna lombarda e la popolazione deve fronteggiare una situazione di emergenza, il passaggio dell’onda di piena del Po che potrebbe sommergere la zona. Anche in questo caso si sfrutta la potenzialità della descrizione corale che ritrae l’accorrere degli uomini spaventati, ma troppo curiosi, e le indicazioni urlate dagli ingegneri e dai tecnici. È lo stesso espediente a cui aveva fatto ricorso Verga nel *Mastro-don Gesualdo* e che oggi sappiamo essere stato ideato dopo aver letto proprio queste pagine di *Teresa*. Il quadro è disseminato da alcuni indizi riguardanti la seconda scena che costituisce, per contrasto, un tutt’uno con questa appena menzionata. Lontano dal caos dell’allarme, nel caldo accogliente di casa sta nascendo la sorella più piccola di Teresa. Sulla scena si muovono più personaggi ma le voci sono attenuate, i movimenti lenti, si aspetta il vagito della bimba. L’*incipit* del romanzo acquista un significato simbolico in relazione all’opera particolare, poiché ne determina immediatamente il tono – l’attesa sarà l’orizzonte entro il quale Teresa spenderà la sua intera esistenza – ma incarna lo spirito del realismo del Nord moderato, defilato, che evita gli eccessi drammatici.

Tornando al tema delle ‘vite dissipate’ e per dimostrare quanto effettivamente sia proprio di questa letteratura, prendo ad esempio *Arabella*¹³ di De Marchi. A differenza di Teresa che subisce la propria vita trovando una via di fuga solo nell’immaginazione di un avvenire migliore, la figlia di Cesarino Pianelli è obbligata dalle circostanze a sobbarcarsi della famiglia intera per scongiurare l’indigenza. Arabella fin da piccola ha chiara la sua

¹³ Emilio De Marchi, *Arabella*, Milano, Galli, 1893.

strada: segue l'ispirazione della sua vocazione religiosa e studia per entrare nel convento dov'è cresciuta. Vuole ritirarsi lontana dagli affanni che hanno sconvolto, ancora bambina, la sua quotidianità e dedicarsi alla preghiera, suo unico conforto. Nonostante la sua giovinezza, Arabella è ponderata, misurata, equilibrata, doti che non sembra aver ereditato dalla madre Beatrice che a Milano era soprannominata *bella Pigotta*. Paolino, il secondo marito di Beatrice, ammira la capacità di Arabella di far fronte anche alle situazioni più critiche, sapendo di non potersi affidare alla moglie per niente oculata. Egli pertanto chiede alla ragazza di prendere anche solo in considerazione la possibilità di sposarsi con il figlio di uno dei suoi maggiori creditori così da rimediare lo storno di parte del debito. L'animo buono e puro di Arabella si convince che il matrimonio sia la scelta migliore, arrivando a credere che, in realtà essere moglie e madre, sia quello che ha sempre sognato. Ella sciupa così la sua vita consegnandosi ad un marito che non la ama mentre il dolore a poco a poco la consuma.

I.2 Emilio De Marchi e la prosa breve

Basta un rapido sguardo per cogliere l'importanza che il racconto assume nell'esperienza letteraria di Emilio De Marchi. Insieme al romanzo, esso è infatti lo strumento prediletto di cui lo scrittore milanese si serve per dar conto della realtà che lo circonda.

La critica, anche contemporanea, si è spesa nel cercare di stabilire il peso che De Marchi effettivamente attribuisse al racconto giungendo a pareri contrastanti, che non esauriscono *in toto* la complessità dell'argomento. Si rintracciano due principali filoni di pensiero: il primo sostenuto originariamente da Benedetto Croce, di cui si fa portavoce Franco Brevini nell'introduzione alla sua raccolta delle *Novelle*¹⁴ pubblicata nel '92, per cui il racconto breve non sarebbe che un momento preparatorio alla stesura dei grandi romanzi, funzionale cioè alla creazione di personaggi ed intrecci narrativi da sviluppare in seguito con più ampio respiro. Silvana Tamiozzo Goldmann¹⁵ invece abbraccia l'idea, molto diffusa tra i critici contemporanei, per cui le prose brevi costituirebbero uno dei due poli di un'immaginaria comunicazione costante e proficua con il romanzo, un interscambio di immagini, motivi e tecniche narrative che nascono e si affinano esclusivamente in un rapporto di dare e avere, dove l'uno è indispensabile all'altro, senza alcuna prevaricazione.

A questo punto non si può fare a meno di chiedersi: ma De Marchi come concepiva la forma breve alla quale sembrava essere tanto affezionato? Che cosa significava per lui scrivere racconti? Nei suoi interventi l'autore ci lascia più di uno spunto interessante, anche se più di tutto sono le sue pagine in prosa a rispondere.

Per quanto riguarda l'aspetto meramente formale De Marchi, perfettamente in linea con gli autori del suo tempo, opera secondo un'elastica codificazione dei generi e dei sottogeneri letterari in prosa. Nella *dedica* all'amico Bartolomeo in *Nuove storie di ogni colore*¹⁶ del 1895 l'autore scrive di aver inserito tra i racconti «tre o quattro facezie innocenti». In questo contesto la facezia, non essendo esplicitamente segnalata, è difficile da identificare poiché non ha nulla che la contraddistingue. Assieme a «novella» o

¹⁴ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

¹⁵ Silvana Tamiozzo Goldmann, *L'operoso teatrino di Emilio De Marchi*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

¹⁶ *Emilio De Marchi*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 347.

«facezia», De Marchi si riferisce alla forma breve con i termini «storia», «storiella» e «racconto». Se Franco Brevini, nella raccolta da lui curata, utilizza «novella», la critica contemporanea preferisce «racconto». La differenza tra le due forme è, in prevalenza, di natura terminologica: esse infatti indicano, nell'ambito della prosa breve, due espressioni stilisticamente molto simili. Il prevalere di una sull'altra dipende dalla sensibilità dell'epoca storica, ma non da ragioni di tipo contenutistico. Tanto il «racconto» quanto la «novella» identificano una narrazione in prosa che rappresenta fatti accaduti, o inventati, in tono realistico, più breve e dall'intreccio meno elaborato rispetto al romanzo. Ad un'analisi più approfondita, il termine «novella» risulta ulteriormente connotato dalla stratificazione di più significati, che si sono depositati nel corso del tempo. Se a «racconto» è attribuita un'accezione più neutra, che trova applicazione anche in contesti generici, «novella» risente, in qualche modo del suo significato originario. La parola nasce come sinonimo di *novità*, indicando un evento inaspettato, fuori dall'ordinario, che lascia sorpresi. Nel toscano antico poi, la «novella» è la *chiacchierata* confidenziale tra amici, ma anche la *chiacchiera*, nel senso di pettegolezzo o diceria poco credibile. Associato da sempre alla dimensione concreta del quotidiano, il termine «novella» definisce quella scrittura breve in prosa che vuole intrattenere, interessare, e a volte sorprendere, con la semplicità degli argomenti familiari al lettore, tratti direttamente dalle esperienze di vita di tutti i giorni. L'essenza umile, che la rende estranea alla letteratura "alta", e l'aurea "popolare", che la caratterizza, si riflettono nella forma sintattica tendente, quasi sempre, al prosastico. Sebbene «novella» calzi perfettamente alle prose brevi di De Marchi, come avrò modo di dimostrare, preferisco utilizzare nel mio lavoro il meno connotato «racconto», adeguandomi alla critica più recente.

Alla flessibilità terminologica l'autore contrappone una scelta tematica ponderata – gli argomenti trattati, avendo a che fare con la morale e veicolando un insegnamento, si ritrovano in molti racconti – e uno sviluppo narrativo dove, soffermandosi sugli snodi fondamentali, è possibile riconoscere una strutturazione formale fissa. Riporto l'*incipit* di uno dei quaderni degli appunti di De Marchi rinvenuto da Gianfranca Lavezzi¹⁷ nel 1990:

¹⁷ Silvana Tamiozzo Goldmann, *L'operoso teatrino di Emilio De Marchi, cit.*, p. 108.

La novella è una piccola rappresentazione del mondo: la varietà è fornita dallo spettacolo vario degli uomini e delle cose.

La condizione necessaria affinché il racconto possa definirsi tale è l'attenzione al reale: la narrazione deve dar conto della dimensione in cui l'uomo agisce, nella molteplicità dei suoi aspetti. Esso permette di padroneggiare l'universo multiforme, di ordinare il disordine, di razionalizzare e dunque di controllare ciò di cui facciamo esperienza. All'interno di questo schema compositivo, De Marchi si muove con l'agilità e la scaltrezza dei personaggi che crea, guidato da alcuni criteri ben precisi.

Innanzitutto l'ambientazione:

Non potendo viaggiare procura di esaminare tutto il paese che hai sotto gli occhi, distinguendolo in tante province, cioè *La Città* così suddivisa e *Campagna*.¹⁸

De Marchi svela il suo *modus operandi* "scompositivo". Per essere funzionale alla scrittura realistica, ogni fenomeno deve essere catalogato e uno dei criteri preferiti dall'autore è proprio quello dei "luoghi". Sempre tra le pagine dei quaderni di appunti si ritrovano titoli che individuano una macrosezione, per esempio "Città", e di seguito tutto ciò che ad essa è ascrivibile come "Municipio" o "Osteria".

Le storie di De Marchi si svolgono negli ambienti che egli conosce direttamente, Milano e la campagna lombarda. Certo non mancano le eccezioni - le escursioni in montagna, a Bellagio sul lago di Como, a Padova o addirittura in Germania - ma nel complesso l'autore preferisce muoversi entro il confine familiare. De Marchi instaura un rapporto dialettico tra *città* e *campagna* innalzate a simboli, portatrici di valori ormai perduti, luoghi dove risiedono speranze o si consumano tragedie. Il discorso merita di essere ampliato e approfondito, per ora mi limito a far notare che lo svolgimento narrativo - sia quello lungo dei romanzi sia quello breve delle novelle - è caratterizzato dalla contrapposizione netta tra i due ambienti, meta dell'andirivieni dei personaggi.

La *campagna*, che custodisce la memoria della madre dell'autore, mostra, nel contatto con la natura, la strada alla riscoperta dell'umanità ed è il rifugio dalla frenesia e

¹⁸ *Ibidem*.

dall'abbruttimento della Milano dell'epoca. Demetrio Pianelli, protagonista dell'omonimo romanzo uscito nel 1890¹⁹, crea sul balcone delle sue tre stanzucce all'ultimo piano di una vecchia casa di via San Clemente un giardinetto pensile, colorato di verde dalle erbe di campagna, dove lavorava con amore prima di trasferirsi a Milano, e che adesso raggiunge ogni volta che può. Anche sua nipote Arabella, protagonista del seguito di *Demetrio Pianelli*, nonostante le condizioni precarie in cui versa la cascina del padre adottivo Paolino, fa di tutto per non tornare a Milano, nella casa dove il padre si è tolto la vita.

La ragazza della novella *Gina* percorre il cammino inverso. Lei, figlia dell'oste della Ghiacciata, abbandona il luogo natio per cercare fortuna a Milano. Il primo periodo va a gonfie vele e sfruttando la sua bellezza riceve favori e regali ma, dopo essersi ammalata di tifo, sfiorisce e vagheggia la sua vecchia casa nella tranquillità dei campi dove almeno non rischierebbe di morire di fame. In nome del realismo, De Marchi non inganna i lettori dipingendo l'idillio della vita campestre, sa che la campagna non è mai una scelta facile soprattutto negli anni ottanta dell'800 segnati dalla crisi agricola. I racconti ambientati qui non risparmiano l'asprezza del freddo, la fatica del lavoro, gli stenti della fame ma rivendicano la genuinità di questo mondo non ancora intaccato dalle mire arrivistiche che rovinano i cittadini. Carliseppe della Coronata²⁰ ne è un esempio: il contadino carica il figlio sul carretto e, al passo stanco dell'asino, si mette sulla strada per Milano sotto la pioggia battente.

Carliseppe era un contadino come tutti gli altri. Il sole e gli anni l'avevano stagionato, ma per la prima volta la miseria e la fame venivano a bussare al suo uscio. Carlino, che toccava appena i dodici anni, ed era il settimo dei figliuoli, cominciava già a prendere un colore di patata, ma sotto i panni la sua carnagione era bianca come un giglio.²¹

A Milano li ha mandati Letizia, la moglie di Carliseppe, che aveva tenuto a balia il figlio del conte di allora, don Giulio. Se gli avessero raccontato le difficoltà economiche

¹⁹ Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Milano, Galli, 1890.

²⁰ Emilio De Marchi, *Carliseppe della Coronata*, pubblicata forse in «Rassegna settimanale», *Sotto gli alberi*, 1882; *Racconti*, 1889.

²¹ Emilio De Marchi. *Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 77.

che stavano attraversando, sicuramente don Giulio avrebbe messo una buona parola sull'affitto. I due si fermano davanti ad un imponente palazzo di pietra:

Carliseppe, col braccio infilato nel canestro, sedette sopra una panca di legno lucido a grossi intagli all'antica, colla spalliera sormontata da uno stemma. Dalle pareti all'interno pendevano alcuni ritratti [...]. Dopo un istante, in cui parve che il vecchio raccogliesse i suoi pensieri, si accostò ad uno dei finestroni, che davano appunto sulla strada e scorse Carlino, che, toltosi d'addosso il sacco, lo distendeva amorosamente sulle spalle dell'asino. Il pa' ne rimase profondamente commosso e alzò gli occhi umidi in faccia agli antichi antenati, che forse non avevano mai fatto altrettanto per un cristiano.²²

L'umanità del gesto del figlio di un contadino, al quale la vita non ha riservato la sorte più rosea, accende nel lettore la speranza della risoluzione positiva.

Carliseppe dopo aver inutilmente atteso la fine del pranzo di don Giulio, nel torpore umido che fa calare la pioggia, destato solo dal profumo della fritturina di fegato sul piatto del conte, spinge timidamente una porta e si annuncia. Ma ad aspettarlo non c'è nessuno: don Giulio è partito per i suoi affari, al club, alla scherma; il cuoco sogghignando l'aveva avvisato, di certo il conte non ha tempo da perdere con un contadino. Il disinteresse degli uni verso gli altri è solo uno dei tanti volti di quella Milano che Demetrio saluta con amarezza prima di partire, una città che accoglie chi si dà da fare ma dove, come dappertutto, «chi non sa fingere non sa regnare».

Già Delio Tessa, che si ispirerà ai racconti di *Milanin Milanon*, nel suo *Emilio De Marchi e il suo mondo*²³ è sorpreso dall'inesauribile capacità creativa dell'autore che, pur essendo nato e vissuto tra Porta Tosa, l'Accademia di Milano e via Brisa, riesce a plasmare una miriade di personaggi che non lasciano mai dubitare della loro autenticità. De Marchi classifica le persone a seconda della loro professione e le inserisce nell'ambiente – città o campagna – nel quale agiscono quotidianamente. Cito un altro passo preso dai quaderni di appunti riportati alla luce da Lavezzi:

²² *Ivi*, pp. 80-81.

²³ Delio Tessa, *Emilio De Marchi e il suo mondo*, «Le Vie d'Italia», giugno 1938.

Ciascuno di questi capitoli è suscettibile di una grande varietà. Prendi per esempio il titolo *Servi* e hai: *Camerieri* di caffè, *Cocchieri* di grandi case patrizie, di medici, di affaristi, di vetture a nolo, tramway, broughams, ecc. *Donne* di servizio, cameriere, cuoche, a giornata, a ore, belle, brutte, vecchie, giovani, bambine; di preti, di vedovi, di soldati, di cocottes, ecc.²⁴

Come per il luogo, l'autore analizza nel dettaglio le classi sociali, scomponendole e isolando gli elementi che le costituiscono.

Un attento osservatore, quasi un investigatore dell'umano, così si potrebbe pensare De Marchi. Anna Modena nel suo intervento al Convegno di Studi promosso dall'Università di Pavia nel 2001, riporta le impressioni di Carlo Castiglioni, prefetto dell'Ambrosiana, quando per la prima volta gli fu presentato lo scrittore milanese. Con un pizzico d'ironia, Castiglioni ci restituisce un'immagine viva e penetrante:

Appoggiato allo spigolo della porta della segreteria dell'Accademia di via Borgonuovo, con aria in apparenza distratta, tanto che lo si sarebbe scambiato con un bidello, spiava con occhio indagatore chi si tratteneva nell'atrio. Mi diceva l'amico anziano: «Non bisogna soffermarsi qui, perché il prof. De Marchi adocchia in particolare i sacerdoti studenti, e poi te li riproduce nei suoi romanzi e nelle sue novelle. Alla larga!».²⁵

De Marchi affida all'incisività delle sue figure concrete l'insegnamento morale che vuol trasmettere con la sua scrittura. Di fronte agli stravolgimenti che vive la Milano di fine Ottocento, egli non rimane impassibile ma sente il peso della responsabilità dell'intellettuale che comunica agli altri. Scrivere è una missione, l'obiettivo è di far diventare popolare la letteratura più scomoda, che si fonda cioè sul vero. Il dovere, l'obbedienza, la pazienza, l'onestà e la fiducia in Dio si oppongono alla retorica del falso – che eccita le facili passioni del popolo – costituendo l'essenza del messaggio di De Marchi. L'impegno morale induce lo scrittore a prediligere il verosimile, dosando il fantastico e lo strano della Scapigliatura e del Decadentismo, per agevolare l'immedesimazione dei lettori. Riconoscersi è anche un fatto di espressione, ecco perché De Marchi riproduce il

²⁴ Cfr. nota 4.

²⁵ Anna Modena, *Vite nella "grande città del fracasso"*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 89.

registro della gente comune, convinto che, nel suo tempo, chi non scriveva per il popolo e con la lingua del popolo finiva per sprecare l'inchiostro. Ciò non significa lasciarsi andare al dimesso, ma perseguire con fine strategia il buono e l'utile.

Lo scrittore milanese mette se stesso e la sua opera al servizio degli altri: pur convinto che raccontare sia un grande onere, egli non si sente superiore agli altri ma si pone sullo stesso piano cercando di aiutare gli uomini. Insegnante di Letteratura nei licei milanesi, docente di Stilistica, inizia l'attività di pedagogo nel 1878 suggellata da cinque opere educative, *L'età preziosa*²⁶, *I nostri figliuoli*²⁷, *Le quattro stagioni*²⁸, *Lettere a un giovine signore*²⁹, *La buona parola*³⁰.

Le prime due si rivolgono «alla mente e al cuore dei giovani che stanno tra i quattordici e i vent'anni» e offrono spunti di pedagogia innovativi per l'epoca, tanto da essere adottati come letture obbligatorie in molte scuole italiane. Per De Marchi l'insegnamento è l'olio che alimenta la lampada interiore dei ragazzi, la fiamma dell'apprendimento deve essere sempre viva per bruciare la noia che è il sonno dell'anima. Il capitolo *Premi e castighi*, in *I nostri figliuoli*, affronta uno dei temi maggiormente dibattuti ancora oggi. Lo scrittore è risoluto nell'affermare che la correzione deve essere «un sorreggere, un accompagnare con la mano i passi vacillanti, non una spinta nella schiena che butti a terra»³¹, linea che sosterrà anche nella novella *Un condannato a morte*, a proposito del reinserimento in società di chi ha commesso un reato.

Gli uomini adulti sono i destinatari ideali de *Le quattro stagioni*, dove guidato dal *buon senso*, De Marchi prende le distanze dalla suddivisione ciceroniana, facendo seguire all'*età preziosa* della giovinezza il momento dell'*ardimentoso coraggio*, quello della *tolleranza delle cose umane* e infine l'*età della rassegnazione*. Ampio spazio è dato all'amore, uno dei temi dominanti della sua narrazione. Questo sentimento, se autentico, indica la strada verso la felicità, almeno su questa terra.

²⁶ Emilio De Marchi, *L'età preziosa. Precetti ed esempi offerti ai giovinetti*, Milano, Hoepli, 1888.

²⁷ Emilio De Marchi, *I nostri figliuoli*, Milano, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1894.

²⁸ Emilio De Marchi, *Le quattro stagioni*, Cooperativa Editrice Italiana, Milano, 1892.

²⁹ Emilio De Marchi, *Lettere a un giovine signore*, Milano, Cooperativa Editrice Italiana, 1891.

³⁰ Emilio De Marchi, *La buona parola. Letture per il popolo*, Milano, Vallardi, 1898-1900.

³¹ Angela Gorini Santoli, *Invito alla lettura di De Marchi*, Torino, Mursia editore, 1986, pag.136.

Accanto agli amori infelici o a quelli irrealizzabili, De Marchi propone nel *corpus* novellistico alcuni bellissimi esempi di vita matrimoniale, testimonianze di un sentimento indissolubile che scalda l'animo del lettore. In *Vecchi giovinastrì*, gli amici di Carlinetto contrari alla sua scelta di sposarsi, sono costretti a ricredersi quando sono accolti per festeggiare il Natale nel calore della casa resa ancora più gioiosa dalla presenza del bimbo nato da poco. Carlinetto non può essere più appagato mentre gli altri, gelosi della loro intoccabile libertà, si rendono conto non più giovani di essere soli e anche un po' ridicoli. Un'altra storia esemplare è quella de *All'ombrellino rosso*, nella quale il proprietario del negozio di ombrelli prende in moglie Paolina, giovane e bella, vedova del suo socio in affari. L'uomo, in preda ad una profonda depressione che l'ha ridotto tutto il giorno all'osteria davanti alla bottiglia, è smosso dalla forza dell'amore che scopre di provare per la donna e per la figlioletta del socio defunto che, inaspettatamente, gli corre incontro agitando le manine e chiamandolo papà.

Sulla scorta della tradizione precettistica e riferendosi esplicitamente ad essa fin dal titolo, *Lettere a un giovine signore* vuole riportare la nobiltà sulla retta via. Tutto sommato si tratta dell'opera meno innovativa, che ribadisce la necessità per i ceti abbienti di mettersi al servizio della società, liberandosi dall'egoismo. L'umorismo, cifra stilistica di molte novelle, emerge senza filtri nella descrizione dell'antico Palazzo Ducale, di don Raimondo e della madre alle prese con i loro impegni quotidiani. Seppur antecedente a quest'ultima, *La buona parola* si fa portatrice del messaggio che De Marchi vuole lasciare ai posteri: la verità compie miracoli nel cuore degli uomini e lo scrittore, come il bravo contadino, la deve seminare a caso, quasi fingendo di averla dimenticata nei luoghi frequentati dalla gente comune.

L'influenza di Manzoni, che con il suo pensiero plasma il credo del giovane De Marchi³², non gli impedisce di sviluppare una scrittura personalissima sia dal punto di vista tecnico – dove l'indagine del vero e la riproduzione del reale fanno da padrone – che contenutistico, proponendo una morale prima di tutto. L'epilogo di *Storie di ogni colore* recita:

Un libro può essere senza cartone, ma non senza morale.

³² Manzoni muore quando De Marchi ha 22 anni.

Chi a libro chiuso si accorge di non aver acquistata nessuna nuova e bella persuasione era meglio per lui che l'autore fosse annegato nell'inchiostro.³³

³³ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 323.

I.3 Storia e cronologia dei racconti

Emilio De Marchi è un autore notevolmente prolifico. Nonostante la sua vita sia stata piuttosto breve – nasce nel 1851 e muore nel 1901 – egli concilia nei trent’anni della sua maturità l’insegnamento con l’intenso lavoro di scrittura. L’autore milanese ama sperimentare generi e tecniche di scrittura diversi. Oltre alla narrativa, che lo consacra uno dei maggiori romanzieri italiani di fine ‘800, De Marchi è anche poeta: pubblica *Sonetti*³⁴ nel 1877 e ci lascia una raccoltina nel 1899 intitolata *Vecchie cadenze e nuove*³⁵. È anche traduttore: grazie all’approfondita conoscenza del francese nel 1886 esce la traduzione in versi delle *Favole* di La Fontaine.

De Marchi nel suo terz’ultimo romanzo, *Redivivo*³⁶, pubblicato nel 1894 sul «Mattino di Napoli», sostiene che vivere non si riduce ai processi biologici che permettono l’espletamento delle proprie funzioni o la soddisfazione dei bisogni – «respirare dell’aria e inghiottire del pane» – ma significa agire cercando il proprio e l’altrui benessere. Ancora una volta, De Marchi mette la morale prima di tutto. È questo il principio che dà forma alle già citate opere pedagogiche che rappresentano la riflessione “teorica” che trova applicazione pratica nella prosa e nel teatro. Angela Gorini Santoli rileva l’indiscutibile fascino che la rappresentazione sulla scena esercita sui romanzieri: la *pièce* nella sua totalità è massima espressione dell’ingegno umano, esposta al giudizio del pubblico non in una sola occasione ma tutte le volte che è recitata. De Marchi, animato dalla volontà di sperimentare, lavora a tre testi teatrali: *Arabella* (1888-1891), *I poveri di spirito* (1881) e *1848*. Purtroppo non riscuotono il successo sperato – *1848* ispirato ai moti, sarà totalmente ignorato dalla critica e mai rappresentato – tanto che, per certi versi, i drammi di De Marchi sono ancora un universo da esplorare. Lo scrittore non la considera un’attività secondaria perché, come testimonia la cronologia, vi lavora assiduamente, perfezionandoli a più riprese.

³⁴ *Sonetti*, Milano, Bortolotti, 1877.

³⁵ *Vecchie cadenze e nuove*, Milano, Agnelli, 1899.

³⁶ Il romanzo è pubblicato per la prima volta sul «Mattino di Napoli» e poi riunito in volume nel 1909 dall’editrice milanese Casa Editrice Italiana.

In veste di educatore il teatro è lo strumento più efficace per suscitare l'immedesimazione e la comprensione dello spettatore. Mettendo in scena drammi realistici, che riproducono situazioni vissute in prima persona, De Marchi raggiunge un pubblico ampio a cui donare la sua *buona parola*.

In tutto ci rimangono nove romanzi, di cui uno incompiuto, sessantanove novelle, due raccolte di poesie, tre drammi, cinque opere pedagogiche, una traduzione dal francese e un buon numero tra articoli, pubblicazioni e interventi.

Prima di dar vita a raccolte organiche, i racconti appaiono inediti sui principali periodici dell'epoca. La cronologia ne è testimone: fatta eccezione per il 1875, il 1892/93 e il 1898/99, dal 1874 in poi De Marchi ne pubblicherà almeno uno all'anno. Essi accompagnano dunque lo scrittore milanese nel suo percorso, costituendone delle "tappe" ideali.

Il primo in assoluto, *I due filosofi* del 1874, esce ne «Il Convegno», il periodico mensile fondato da Enzo Ferrieri che si occupava prevalentemente di arte e letteratura. Segue nello stesso anno *Casta diva*, che trova spazio tra le pagine del settimanale «L'Illustrazione Italiana», una delle testate illustrate più lette. Come la maggior parte degli scrittori dell'epoca, De Marchi sfrutta le numerose riviste letterarie che proliferano negli ultimi vent'anni dell'Ottocento. Queste si occupano quasi esclusivamente di argomenti culturali, pubblicando i testi, nel vero senso della parola, versi, novelle e romanzi a puntate. Essendo rivolte ad un pubblico ampio – più di quanto non sia oggi – il giornale diventa la vetrina che permette il nascere e l'evolversi del dibattito.

Nel 1876 De Marchi approda a «La Vita Nuova» esordendo con uno dei racconti più significativi, *Un condannato a morte*. Come «Il Convegno», anche «La Vita Nuova» è un periodico d'interesse letterario molto in voga a Milano in quegli anni. In redazione lo scrittore trova un ambiente stimolante nel quale si inserisce a pieno, entrando a far parte del consiglio direttivo insieme al fondatore Carlo Borghi – intellettuale di spirito intraprendente, sostenitore della riforma del pensiero artistico, che scrive anche ne «Il Fanfulla» - e ad Ambrogio Bazzero, membro dell'Associazione Costituzionale nonché poeta.

Per due anni De Marchi trova la sua dimensione tanto da pubblicare esclusivamente per Borghi: *Il signor dottorino*, un romanzo breve, poesie e numerosi interventi critici. *La*

cascata del Niagara, Carletto in collegio, Lucia e Don Asdrubale vedono la luce tra il 1876 e il 1878. Oltre ai racconti singoli, lo scrittore milanese lavora alla sua prima raccolta, *Due anime in un corpo*³⁷, costituita dall'omonimo racconto lungo e dalle tre novelle citate fatta eccezione per *La cascata del Niagara*.

Il 1878 segna un punto di svolta: mentre si sta curando l'uscita di *Due anime in un corpo* a puntate, la rivista si fonde con «Il Preludio» di Arcangelo Ghisleri. Quest'ultimo, di orientamento democratico e scarsamente accondiscendente nei confronti del clero, punta a rinnovare il giornale confinando l'arte e la letteratura per dar spazio invece, come in Francia, alla scienza, con i contributi delle personalità più eminenti nell'ambito. Il connubio si rivela dunque rischioso fin dall'inizio. C'è chi teme che «La Vita Nuova» finisca per essere snaturata, c'è semplicemente chi non riesce a condividere le idee repubblicane e radicali de «Il Preludio» e dei suoi collaboratori. De Marchi non tarda a rassegnare le sue dimissioni:

La Vita Nuova-Preludio rosseggia; inclina al socialismo e, quel ch'è più, al materialismo positivista. È giunto il momento di separarsi: del progresso e della libertà io mi sono formato un concetto più prudente e aborro dalle asserzioni recise. [...] Il negare tutto l'oggi non lo trovo un mezzo per giungere al domani.³⁸

Lo scrittore, estraneo alle velleità rivoluzionarie e alle azioni di opposizione politica, si allontana dall'ambiente che avrebbe potuto ostacolare il suo progetto di educatore. Archiviata dunque l'esperienza con Ghisleri, De Marchi presta la penna a riviste culturali e di orientamento moderato. Ritorna volentieri a «Il Convegno», che accoglie la pubblicazione della maggior parte dei racconti, ma prende i contatti anche con periodici al di fuori del confine lombardo. In «Gazzetta letteraria», settimanale artistico fondato a Torino da Vittorio Bersezio nel 1876, escono *Filosofi che non parlano* e *Il dottor Paolo*. A Roma Ferdinando Martini fonda il settimanale politico e letterario «Il Fanfulla» e al

³⁷ *Due anime in un corpo* è originariamente il titolo di un racconto lungo che l'autore comunque definisce anche nel sottotitolo *novella*. La prima puntata appare nel n.11 il primo giugno del 1877.

³⁸ Cito questo passo di una lettera di De Marchi a Ghisleri del 20 dicembre del 1877 che riporta Angela Gorini Santoli a pag. 25 di *Invito alla lettura di De Marchi*.

supplemento della domenica, «Il Fanfulla della Domenica», De Marchi invia *Storia di Maggiolino e Teresella e Serafino Scarsella*.

Ai racconti già editi nei diversi giornali, si aggiungono quelli che l'autore divulga per la prima volta inserendoli nelle raccolte da lui curate. Se ne contano cinque: *Storielle di Natale*³⁹, *Sotto gli alberi*⁴⁰, *Storie d'ogni colore*⁴¹, *Racconti*⁴², *Nuove storie d'ogni colore*⁴³. *Due anime in un corpo*⁴⁴ si somma a queste anche se non si tratta di una raccolta vera e propria ma di un romanzo breve, accompagnato dai primi tre racconti editi⁴⁵. Ricostruire la storia editoriale della prosa breve di De Marchi, proprio per la modalità di pubblicazione dei testi scelta dall'autore, risulta quanto mai difficile. Le cinque raccolte appena citate rappresentano la traccia da seguire, poi, alla scoperta di quei racconti che sono apparsi una sola volta in qualche rivista, esclusi, per sconosciute ragioni personali e di gusto, dalle raccolte organiche.

Per il mio lavoro, ho fatto riferimento alla selezione proposta da Franco Brevini nella sua raccolta del 1992⁴⁶, che rispetta, almeno per quanto riguarda la composizione delle raccolte, le scelte autoriali. Brevini inizia considerando l'edizione dei testi di De Marchi a cura di Giansiro Ferrata⁴⁷. Egli non la stravolge ma interviene sull'ordine e sul numero di testi inseriti. È convinto che nel caso di alcuni racconti, Ferrata sia stato poco filologo e che non si sia attenuto con rigore alla volontà di De Marchi, servendosi a volte di edizioni diverse dalle prime. Così il lavoro critico di Brevini raccoglie tutti i testi che in origine erano usciti in volume, escludendo *Il signor dottorino* e *Due anime in un corpo* che superano la misura della novella. Il curatore presenta il testo così come appare nell'ultima edizione approvata dall'autore, senza correggerne la grafia o la fonetica. In coda

³⁹ *Storielle di Natale*, Emilio De Marchi, Milano, Giacomo Agnelli, 1880.

⁴⁰ *Sotto gli alberi. Storielle*, Emilio De Marchi, Milano, Giacomo Agnelli, 1882.

⁴¹ *Storie d'ogni colore*, Emilio De Marchi, Milano, Dumolard, 1885.

⁴² *Racconti*, Emilio De Marchi, Milano, Biblioteca Universale Sonzogno, 1889.

⁴³ *Nuove storie d'ogni colore*, Emilio De Marchi, Milano, Chiesa e Guindani, 1895.

⁴⁴ *Due anime in un corpo*, Emilio De Marchi, Milano, Tipografia Editrice Bortolotti, 1878.

⁴⁵ Cfr. nota 18.

⁴⁶ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*

⁴⁷ *Tutte le opere di E. De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959-1965.

all' *Introduzione* Brevini specifica di aver preso in considerazione solo quei testi sparsi che già Ferrata aveva inserito nel terzo volume; rimanda per il resto al Fondo manoscritti dell'Università di Pavia, che restituisce alcuni titoli non particolarmente innovativi e che dunque decide di non includere nel suo progetto.

Per avere un'idea complessiva, di seguito schematizzo l'edizione dei racconti di De Marchi curata da Franco Brevini, la fonte principale per i testi che utilizzo nel mio lavoro⁴⁸.

<i>D U E ANIME IN UN CORPO 1878</i>	STORIELLE DI NATALE 1880	SOTTO GLI ALBERI 1882	STORIE D'OGNI COLORE 1885	RACCONTI 1889	NUOVE STORIE D'OGNI COLORE 1895
<i>Lucia</i>	<i>Due scarpe vecchie</i>	<i>(Due scarpe vecchie)</i>	<i>Paesaggio alpestre</i>	<i>(Carliseppe della Coronata)</i>	<i>All'Ombrelli no rosso</i>
<i>Carletto in collegio</i>	<i>Un povero cane</i>	<i>(Un povero cane)</i>	Casello N. 54	<i>(Un povero cane)</i>	<i>Medici e spadaccini</i>
<i>Don Asdrubale</i>	<i>Gina</i>	<i>(Gina)</i>	<i>Dai giornali d'Olanda</i>	<i>(paesaggio alpestre)</i>	<i>Zoccoli e stivaletti</i>
	<i>Storia di una gallina</i>	<i>(Storia di una gallina)</i>	<i>Don Carlino</i>	<i>(Casello N. 54)</i>	<i>L'anatra selvatica</i>
		<i>Storia di Maggiolino e Teresella</i>	<i>Due sposi in viaggio</i>	<i>(Toc, Toc!)</i>	<i>Certe economie</i>
		<i>Carliseppe della Coronata</i>	<i>Quel del trombone</i>	<i>(Serafino Scarsella)</i>	<i>Lord From</i>

⁴⁸ Su ciascuna delle sei colonne troviamo il titolo della raccolta e l'anno di pubblicazione, di sotto le novelle che in origine conteneva. I titoli tra parentesi indicano i racconti di testi appartenenti ad una precedente raccolta e che sono stati riutilizzati.

		<i>Toc, Toc!</i>	<i>I coniugi Spazzoletti</i>	<i>(Storia di Maggiolino e Teresella)</i>	<i>Parlatene alla zia</i>
		<i>Chi spezzò la pipa</i>	<i>Serafino Scarsella</i>	<i>(Due sposi in viggio)</i>	<i>Ai tempi dei tedeschi</i>
		<i>Filosofi che non parlano</i>	<i>Il moto perpetuo</i>	<i>(I coniugi Spazzoletti)</i>	<i>Regi impiegati</i>
		<i>Scaramucce</i>	<i>Angelica</i>	<i>Caterina Barlausen</i>	<i>Elogi funebri</i>
		<i>Giampietro e Giampaolo</i>	<i>Un regalo alla sposa</i>	<i>(Un regalo alla sposa)</i>	<i>Vecchi giovinastri</i>
		<i>(Lucia)</i>	<i>Un uomo nella bambagia</i>	<i>(Ragazzi)</i>	
			<i>La bella Clementina</i>	<i>(Dai giornali d'Olanda)</i>	
			<i>Ragazzi</i>	<i>Nei boschi</i>	

In linea di massima le raccolte sono tra loro molto simili, sia per quanto riguarda l'intreccio delle singole novelle, sia per i temi affrontati. Del resto lo scrittore milanese è un autore che rimane fedele al suo pensiero dall'inizio alla fine e le sue opere non possono che rispecchiarne l'atteggiamento.

In *Due anime in un corpo* irrompe l'universo di De Marchi popolato da umili figure di contadini, lavoratori e bottegai immersi nel freddo grigiore della campagna lombarda. La malinconia dei mesi invernali invade uomini e cose. *Storielle di Natale*, a soli due anni di distanza, non cambia registro: *Due scarpe vecchie* denuncia l'avarizia dell'impiegato dell'Archivio di Stato che rifiuta di donare ad un poveraccio un paio di scarpe dismesse per proteggersi dalla neve. Nella calda atmosfera della cascina, il signor Rocco e la sua famiglia sono riuniti attorno alla tavola per festeggiare il Natale quando, dai campi

ricoperti da una spessa coltre bianca, si ode il lugubre abbaio di un cane che desta il terribile ricordo di un dipendente di Rocco morto di pellagra (*Un povero cane*).

A differenza della raccolta del 1882 che segna l'approdo definitivo al realismo, *Due anime in un corpo* e *Storielle di Natale* risentono ancora dell'eccessiva presenza dell'autore. De Marchi cioè sta lavorando ad una forma espressiva che gli permetta di essere il più distaccato possibile ma, a quest'altezza, ancora non la padroneggia. Spesso nelle descrizioni calca la mano per far immedesimare il lettore, ne risulta un patetismo a volte marcato che, a detta della critica, rischia di minare la verosimiglianza. I finali ad effetto inoltre, come quello di *Gina* – che muore assiderata sulla tomba della madre mentre le parla quasi allucinata – o di *Un povero cane* – anche se non crede alla trasmigrazione delle anime, a Rocco pare che il cane voglia dar voce al morto – creano un'atmosfera strana, fiabesca, quasi leggendaria che tradisce l'influenza della Scapigliatura.

Lasciando da parte *Racconti* del 1889 che presenta solo due testi inediti – *Caterina Barlausen*, colpita da una fulminea idropisia causata dalla sua chiacchiera e *Nei boschi* che ricalca lo schema dell'*incipit* descrittivo – *Storie di ogni colore* e *Nuove storie di ogni colore* si inseriscono a tutti gli effetti tra le opere della maturità di De Marchi. L'autore ha elaborato un linguaggio epurato da ogni sentimentalismo, funzionale al gusto realista. L'indagine dei rapporti sociali diventa uno degli ambiti di ricerca preferiti: al centro della novella c'è l'incontro-scontro tra due classi sociali che obbliga la creazione di nuovi personaggi. Oltre all'ambiente contadino, fa capolino il ceto impiegatizio con le sue abitudini, la nobiltà ormai decaduta che afflitta dal vizio e dall'egoismo è un ramo secco da tagliar via.

L'abilità di De Marchi è ineguagliabile poiché le sue figure non finiscono mai per essere dei tipi, ma conservano l'individualità che li imprime nella mente di chi legge. L'analisi introspettiva mette in primo piano sentimenti ed emozioni che umanizzano i personaggi. Le gioie semplici, la sofferenza, i conflitti interiori vissuti dai protagonisti di De Marchi non hanno niente di straordinario, o di eccessivamente romanzesco, ma sono modellati sulle esperienze di vita reali degli individui. Immedesimandosi nei casi narrati, il lettore potrà riconoscere e accogliere il messaggio che l'autore affida ai racconti. La presenza dell'indagine psicologica è marcata nelle storie focalizzate sulla vicenda privata di un unico personaggio. Penso a don Carlino, dell'omonimo racconto, di cui De Marchi riporta

il rovello psicologico quando, a pochi giorni dall'ordinazione sacerdotale, preso dall'amore per Teresina s'interroga sul da farsi. Serafino Scarsella invece, scoperto che la ragazza di cui si è innamorato si è sposata in segreto ed è partita per la Russia con un uomo più grande e più ricco, sente montare dentro di sé una rabbia incontenibile. Si legge: «Serafino pareva pazzo!» mentre sale e scende cento volte le scale dell'appartamento della donna, battendo i pugni sulla porta. Serafino sarebbe morto se non fosse stato per l'odio – mai provato prima – che nell'intimo grida vendetta. Ne *La bella Clementina* i sentimenti, diversi e spesso contrastanti, sono colti sul nascere e descritti con minuzia, fino al progressivo spegnimento: la superba Clementina disprezza il giovane scrivano che il padre le ha proposto di sposare, ma, quando viene a sapere che il ragazzo si è fidanzato con la sorella minore, ella è punta dall'invidia. Nell'intreccio, dove a prevalere non sono gli avvenimenti ma le sensazioni, anche il dissidio del giovane promesso, sedotto da Clementina, e la sofferenza della fidanzata Carolina appaiono estremamente realistici.

Un'altra costante delle raccolte della maturità è l'ironia. De Marchi ha ormai affinato questa tecnica, indispensabile per instaurare col pubblico un rapporto confidenziale – in certi passi è come se l'autore strizzasse l'occhio al lettore – e per conferire ai fatti narrati l'impressione dell'accaduto. Anche l'ironia, dunque, si annovera tra gli strumenti del realismo demarchiano, dato che concorre a facilitare l'immedesimazione in ciò che si sta leggendo. Senza considerare quei racconti il dramma irrompe prepotente sulla scena, il sorriso dell'autore è sempre percepibile dietro la frase o il gesto di un personaggio, il dettaglio della descrizione fisionomica o il commento della voce narrante. In *Zoccoli e stivaletti* ad esempio, la prima parte è occupata dagli impropri che don Cesare rivolge al cielo e a sua moglie, ben poco adatti ad un conte, mentre, con la carrozza incidentata e sotto la pioggia battente, donna Ines col vestito zuppo d'acqua si fa strada nel fango dei campi in cerca d'aiuto. In *Un uomo nella bambagia* De Marchi tratteggia il profilo del "bamboccione", il marito della cugina di Arturo – che narra la vicenda dal suo punto di vista – nasce e cresce attorniato dalle cure fin troppo premurose delle donne di casa, e così, non avendo mai raggiunto la maturità dell'età adulta, è totalmente incapace alla vita. L'ironia, poi, veicola la denuncia sociale in *Regi impiegati* dove l'autore ridicolizza l'inesorabile lentezza della burocrazia, conseguenza diretta della pigrizia dei funzionari pubblici che hanno smarrito il senso civico del loro mestiere.

I.4 La critica

Dai primi anni del Novecento ad oggi, nell'ambito della produzione letteraria di De Marchi, sono i romanzi a destare maggiormente l'interesse della critica. In particolare, il *Demetrio Pianelli*, testimonianza della raggiunta maturità letteraria, è il nucleo argomentativo centrale della gran parte degli interventi critici sull'autore. Tutt'altra sorte è toccata ai racconti, liquidati dai più come l'esito della sperimentazione propedeutica alle prose di ampio respiro. Nella fase preliminare di ricerca bibliografica, non ho trovato nemmeno un'opera critica dedicata interamente, e aggiungerei esclusivamente, ai racconti di De Marchi. L'asservimento al romanzo, la loro vicenda editoriale articolata e frammentaria – le prose brevi escono dapprima nelle pagine di periodici e riviste, alcune sono poi riunite e pubblicate in raccolte – il fatto che accompagnino lo scrittore pressoché per tutta la durata della sua attività, testimoniandone l'evoluzione e i cambiamenti hanno forse contribuito a scoraggiare lavori critici dedicati, col timore che potessero risultare dispersivi e dunque poco efficaci. Pertanto, le conoscenze utili all'interpretazione della poetica e alla lettura dei racconti le ho ricavate sparsamente, selezionandole dagli scritti che trattano l'opera di De Marchi in generale o in quelli dove compare una sezione dedicata alle prose brevi.

Vittore Branca pubblica, nel 1946, un lungo saggio dedicato interamente all'autore milanese.⁴⁹ Il critico “riabilita” De Marchi, affrancandolo dallo *status* di “scrittore minore”, e lo annovera tra i maggiori rappresentanti del realismo di fine Ottocento. In sette capitoli, la trattazione di Vittore Branca spazia dalle prime prove giovanili fino ai grandi romanzi della maturità, passando per la produzione teatrale e le opere pedagogiche, a suo avviso riuscitissime. Il filo conduttore è la vicenda biografica demarchiana: il critico, infatti, è attento a contestualizzare l'esperienza letteraria, che risente delle scelte professionali e sentimentali, dei traguardi e dei lutti vissuti dall'autore. Si rimane colpiti dalla straordinaria attualità della lettura proposta da Branca, sebbene essa si collochi in un tempo lontano. De Marchi – molto più di coloro che si cimentano nel romanzo storico, ispirandosi ai *Promessi sposi* – è l'erede del manzonismo più umano, e dunque più autentico. Al centro delle sue narrazioni c'è l'individuo e la sua quotidiana sofferenza, il mondo degli “umili”

⁴⁹ Vittore Branca, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946.

e gli ingiusti meccanismi che lo regolano, denunciati col tono duro della polemica sociale. La piccola borghesia dei *travet*, di coloro che vivono imprigionati nella monotonia grigia di una quotidianità sempre identica, è dipinta con l'ironia misurata, spia della vicinanza emotiva dello scrittore e tecnica adatta a rendere le vicende familiari al lettore. Branca si sofferma, poi, sull'acuta capacità introspettiva di De Marchi. Il critico sostiene che il ritratto psicologico dei personaggi smetta di essere funzionale solo alla trama, e acquisti una valenza più generale, diventando autonomo. Dall'indagine scrupolosa del reale, si percepisce una dimensione ulteriore, più profonda, quella del «mondo ignoto delle sensazioni, dell'essere e del non essere, dei più oscuri intrecci sentimentali»⁵⁰. L'inconscio, che trionferà nella letteratura successiva, si fa strada nella scrittura di De Marchi, complice anche il cattolicesimo sofferto che apre spesso a domande e dubbi irrisolti. L'ultimo capitolo è dedicato al linguaggio. Vittore Branca parla di una prosa "italo-lombarda", elaborata da De Marchi seguendo quella tradizione che, dal Parini, arriva fino a Porta e a Grossi. A differenza di Verga o Fogazzaro, che trascorrono alcuni periodi lontani dalla terra natia, De Marchi opera sempre nell'ambiente milanese – peraltro a stretto contatto con la borghesia conservatrice – subendo il fascino del dialetto che trapela dalla struttura sintattica prosastica, o irrompe nella corporeità dei vocaboli meneghini disseminati qua e là nella pagina.

Insieme a Vittore Branca, Benedetto Croce è uno dei primi a pronunciarsi sull'autore milanese. Il saggio⁵¹, di poche pagine, esce ne «La Critica», salvo poi essere inserito, quasi quarant'anni più tardi, nel terzo volume dei sei de *La letteratura della nuova Italia*, raccolta di interventi critici sugli scrittori italiani attivi tra il periodo post-unitario e la prima guerra mondiale. Benedetto Croce stabilisce alcuni punti fermi, utili ai suoi successori per approfondire l'analisi e formulare tesi più elaborate. Riferendosi alla totalità dell'esperienza di De Marchi, l'intellettuale ne ricorda il temperamento appartato e la finezza d'ingegno. Sebbene l'autore milanese si autodefinisca seguace del Manzoni, per Croce non c'è traccia della visione consolatoria che soggiace al romanzo del maestro, anzi si percepisce un dolore silenzioso che scaturisce da un tormento continuo. Il sentimento che sgorga copioso coinvolgendo il lettore compensa la semplicità della lingua. La veste

⁵⁰ *Ivi*, p. 14.

⁵¹ Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1949.

formale dei racconti e, soprattutto dei versi, è resa sciatta dalla cadenza dialettale ambrosiana che indebolisce la forza espressiva delle scene descritte.

Giansiro Ferrata, nella prefazione a quella che rimane a tutt'oggi la più completa edizione dei testi di De Marchi in circolazione⁵², riparte proprio dalle affermazioni di Croce. L'atteggiamento schivo dell'autore sfocia in un'ispirazione che racchiude in sé suggestioni romantiche e tratti realistici dove la sofferenza fa capolino, tuttavia egli oppone all'isolamento la partecipazione attiva alla vita pubblica affrontando, nella sua scrittura, le questioni sociali più urgenti. Vita personale, umorismo e civismo s'intrecciano in una poetica originale e ben caratterizzata, capace di evocare un «ambiente», Milano e i dintorni, e «un'epoca», la fine dell'Ottocento. Sui racconti poi, Ferrata esprime un giudizio positivo: lungi dall'essere la concretizzazione isolata dell'ispirazione occasionale dello scrittore, indipendenti gli uni dagli altri, essi traducono nel linguaggio dell'arte l'inevitabile dissidio giovanile tra l'angoscia e la serenità. Le disarmonie, gli squilibri e le pause delle prose brevi altro non sono che la conseguenza del contrasto interiore avvertito da De Marchi, il dolore che anche Benedetto Croce aveva notato.

Di poco successivo è il saggio di Marcella Gorra, *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*, uscito a Firenze nel 1963⁵³. Nella premessa alla rilettura dell'opera di De Marchi, la critica assume una posizione che denota una sensibilità quasi contemporanea. A differenza del Croce che considera la contraddizione un elemento di debolezza, Marcella Gorra è convinta che sia proprio l'inconciliabilità di tante istanze divergenti e simultanee, nonché la consapevolezza della loro irriducibilità, a giustificare il crescente interesse verso la vicenda demarchiana. La sua riflessione tiene conto del Croce, pur dissentendo su certi aspetti e segue la scia tracciata dal Ferrata, indagando sul rapporto tra vita privata e attività intellettuale a beneficio della comunità, sul potere consolatorio del cattolicesimo e sui mezzi espressivi. La critica è la prima a dedicare, nel suo intervento, un'ampia sezione al linguaggio, che a suo dire si fa portavoce della pluralità di interessi dell'autore milanese. La compenetrazione tra italiano e dialetto lombardo non impoverisce il testo, anzi, saggiamente dosata, rende possibile l'adesione veristica alla realtà quotidiana. Lo stesso

⁵² Emilio De Marchi. *Esperienze e racconti*, a cura di Giansiro Ferrata nella collana *I classici contemporanei italiani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.

⁵³ Marcella Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1963.

discorso vale per le intromissioni continue della terminologia del parlato, dei vocaboli latini e stranieri. L'accentuato milanesismo, l'inglese e il francese diffusissimi tra i frequentatori dei club cittadini e il latino, spesso storpiato dai burocrati, restituiscono l'immagine veritiera della società contemporanea a De Marchi con una sottile venatura umoristica. Oltre ai passaggi dedicati a *Il redivivo*, *Il cappello del prete*, *Due anime in un corpo* e *Il signor dottorino*, segnalo la rassegna svolta da Gorra in ben quattro paragrafi del suo lavoro che tratta *Le prime tre raccolte*, *Carliseppe della Coronata*, *Le vendette di Carliseppe* e *Remore e avvii nelle esperienze delle ultime tre raccolte*. A parte per *Carliseppe della Coronata*, la critica è tiepida nel giudizio, pur non essendo da sottovalutare, le prose brevi sono comunque qualitativamente inferiori rispetto ai romanzi. Soprattutto le prove giovanili non sono all'altezza delle aspettative, scadendo nel sentimentalismo affettato o nell'arido bozzettismo. Nonostante alcuni racconti non siano certo memorabili, credo invece che De Marchi rimanga perlopiù fedele a se stesso: l'evoluzione dalle prime storie a quelle della maturità è innegabile, tuttavia anche in quelle meno riuscite c'è sempre quel qualcosa che non lascia il lettore indifferente, oltre al richiamo ai temi che egli tocca abitualmente.

Emilio De Marchi e la crisi di un'età di Giuseppe Nava⁵⁴ si aggiunge, e completa la bibliografia critica fondamentale, quella meno recente ma alla quale anche gli studiosi contemporanei non possono fare a meno di riferirsi. Il saggio esce nel 1964, un anno dopo quello di Marcella Gorra e cinque dopo quello di Giansiro Ferrata. La trattazione si sviluppa a partire, ancora una volta, dall'analisi dei grandi capolavori in prosa, *Demetrio Pianelli*, *Arabella* e *Giacomo l'idealista*. Pur rifiutando conclusioni di stampo determinista, Nava afferma che i lutti sopportati in giovinezza – non da ultimo la tragica morte della ragazza del suo amico della quale De Marchi era segretamente innamorato, schiacciata da un macchinario durante la visita ad una fabbrica – l'educazione fin troppo morigerata e l'ambiente in cui cresce si ripercuotono sul carattere dell'autore, rendendolo introverso e incline alla sofferenza, preda, sempre secondo il critico, di una nevrosi da inibizione. Nava va oltre, collegando l'esperienza individuale al contesto letterario dell'epoca: l'inconsolabile struggimento e la desolante percezione di sentirsi un esiliato nel proprio ambiente, avvicineranno De Marchi al gruppo della Scapigliatura. Questa

⁵⁴ Giuseppe Nava, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, Bologna, Patròn, 1964.

condizione personale è sublimata dalla creazione artistica e reinterpretata attraverso la vicenda di Demetrio e Cesarino. Nava è il primo ad attribuire ai protagonisti demarchiani l'etichetta di "vinti": essi sono affetti da una sorta di inibizione alla vita che li rende diffidenti verso i sentimenti, e incapaci di affrontare gli inconvenienti che rompono l'avvilente ma sicura monotonia della loro esistenza. Interessante l'*excursus* sul tempo atmosferico, a cui De Marchi non manca mai di alludere, e il tempo lirico. Le descrizioni climatiche e paesaggistiche sono lo specchio della condizione sentimentale dell'individuo. Questi passaggi si caricano di significato come un quadro espressionista, mettendo in luce le corrispondenze nascoste tra l'individuo e la natura. Inoltre, secondo la pratica cara alla Scapigliatura, è solo attraverso il sentimento autentico che la moltitudine di impressioni provenienti dai sensi sono ricondotte all'unità.

Riprendendo il concetto di "vinti", Calogero Colicchi⁵⁵, nel 1965, propone un'interpretazione diversa, che ha ottenuto riscontri favorevoli. Non sarebbe il peccato o il carattere a rendere gli uomini "vinti" ma, piuttosto, i soprusi di un sistema sociale iniquo e corrotto, animato dal cieco ideale del progresso e dalla brama di denaro. I più deboli – identificati nei contadini e nel ceto cittadino delle professioni – sono i buoni, gli unici depositari dei valori tradizionali e, pertanto, anche se oggettivamente sconfitti, la loro superiorità morale li porta in trionfo.

In *Emilio De Marchi romanziere popolare*⁵⁶, Vittorio Spinazzola si distacca dalla critica precedente aprendosi a nuovi orizzonti interpretativi. La sua riflessione, influenzata dall'analisi politica degli anni Settanta, è incentrata sulla dialettica tra il sentimento e la legge economica che governa la società. Influenzato per certo dal pensiero di Marcuse, Spinazzola denuncia la spersonalizzazione dell'individuo in un contesto comunitario dove conta unicamente ciò che si può tradurre in cifre. L'emozione, la pulsione, il desiderio che spingono l'uomo all'azione sono svalutati e soprattutto inibiti in quanto, opponendosi al materialismo imperante, essi costituiscono la minaccia più temibile per il sistema. È soltanto nell'amore che il singolo compie il suo destino e, pertanto, il sentimento è un diritto inalienabile e universale che nessun regime politico o economico può negare. Nella visione di Spinazzola, De Marchi vuole diffondere attraverso la sua letteratura questo

⁵⁵ Calogero Colicchi, *Socialità e Arte nei romanzi di Emilio De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1965.

⁵⁶ Vittorio Spinazzola, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971.

messaggio. L'unica protesta possibile è dimenticarsi di se stessi e mettersi con umiltà al servizio degli altri: è questo lo spirito dello scrittore milanese che, adoperandosi con sincero altruismo per il prossimo, si conferma a tutti gli effetti sostenitore delle idee risorgimentali d'ispirazione cattolica e liberale. Secondo De Marchi, l'espressione artistica innanzitutto deve rispondere alle esigenze della gente comune; quindi solo un realismo moderatamente critico, che permetta la facile immedesimazione, potrà, sotto la spinta dell'afflato filantropico, aiutare gli uomini a ritrovare il senno perduto. Non manca, seppur stringata, la lettura psicanalitica che identifica in alcuni passaggi di *Due anime in un corpo* il tentativo di ricognizione del subconscio.

Quattordici anni più tardi, Giorgio De Rienzo⁵⁷ riprende le tesi di Nava e, nell'*Introduzione* alla raccolta delle opere di De Marchi pubblicata nella collana *Classici italiani*, egli si concentra soprattutto sull'ambientazione e sul valore che l'autore le riserva. Alla Milano frenetica, descritta da brulicanti scene corali, De Marchi contrappone la zona rurale limitrofa, dove le consuetudini secolari resistono intatte. Il riferimento è sempre al denaro che ha sconvolto l'identità della città e l'esistenza dei suoi abitanti che, per difendersi, si costruiscono un "guscio" che dà loro l'illusione della normalità, salvo poi isolarsi in un esilio volontario e doloroso. De Rienzo si limita a menzionare l'interesse dello scrittore per il folklore popolare, ma questo aspetto meriterebbe sicuramente di essere approfondito.

Tra gli studi più recenti cito quello di Alessandra Briganti⁵⁸, edito per Laterza nel 1992. L'intervento si distingue per l'attenzione particolare che l'autrice riserva al contesto socioculturale in cui l'esperienza letteraria di De Marchi si compie. Nei primi capitoli Briganti dà conto dello stato dell'editoria italiana sul finire dell'Ottocento e dei cambiamenti che l'avanzamento economico inevitabilmente introduce. Il libro è inserito per la prima volta nel circuito di scambio e, nonostante il suo valore intrinseco non sia misurabile, gli verrà attribuito un prezzo al pari di qualsiasi altro oggetto. Chiunque voglia fare della scrittura una professione è dunque costretto a rapportarsi con le leggi che regolano il mercato: se l'autore vuole vendere dovrà tenere conto della domanda, andando incontro al gusto del pubblico. Restringendo il campo, lo sguardo si sofferma su Milano,

⁵⁷ *Opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giorgio De Rienzo nella collana *Classici italiani*, Torino, Utet, 1978.

⁵⁸ Alessandra Briganti, *Introduzione a De Marchi*, Bari, Laterza, 1992.

specchio di questi cambiamenti: Sonzogno, Ricordi e Treves, case editrici ormai affermate, riescono ad incrementare la produzione realizzando i loro programmi di espansione, mentre nascono nuovi periodici. Dai romanzi al giornalismo, fino alle opere pedagogiche, Briganti indaga il modo in cui De Marchi si adatta al mutamento del suo ambiente. A parte l'inquadramento storico e culturale, l'autrice non esprime posizioni contrarie né tantomeno innovative rispetto a ciò che era già stato detto negli anni. Unica eccezione è il riferimento al concetto della "lotta per la vita" applicato ai meccanismi dell'intreccio demarchiano: alla violenza di chi occupa una posizione privilegiata fa eco la rassegnazione dei più deboli che non hanno altra scelta se non quella di sopportare.

Nel 2002, Angelo Lacchini⁵⁹ propone la sua personale rilettura del *Demetrio Pianelli*. Nonostante egli tenga conto esclusivamente del romanzo più famoso, la sua analisi ha molti spunti di carattere generale, utili alla comprensione della poetica dell'autore milanese. Nell'accostarsi all'opera di De Marchi, per Lacchini è indispensabile considerare alcuni aspetti fondamentali: la vita, la formazione culturale dello scrittore e l'ambiente che lo ospita. Queste tre variabili motivano, infatti, le scelte tematiche, stilistiche e linguistiche. Anche Lacchini menziona i dispiaceri e i lutti che colpiscono il giovane De Marchi, la vicinanza alla Scapigliatura, i gravi problemi sociali che lo spingono, ispirato dalla solidarietà cristiana, alla filantropia. Fin qui niente di nuovo verrebbe da dire. Il contributo inedito di Lacchini riguarda il rapporto tra il determinismo e l'intenzione realista dell'autore milanese. Infatti, prendendo spunto dal dato storico, De Marchi rifiuta il determinismo cieco del positivismo, come dimostrano i numerosi passi in cui egli ironizza apertamente sui principi di quella filosofia. Nonostante sia il contesto a plasmarlo, l'uomo buono è libero di scegliere: ai tentativi del sistema sociale corrotto – nel quale le istituzioni non si fanno garanti della felicità del singolo – di asservirlo moralmente e psicologicamente, egli resiste tenacemente sostenuto dalla forza delle fede. Lacchini conclude reinterpretando il significato della connotazione che Nava aveva attribuito in precedenza ai personaggi di De Marchi. Proprio come Demetrio, essi non sarebbero dunque "vinti" ma, piuttosto, "umili", coloro che accettano con l'infiaccabile pazienza del credente il proprio destino di subalterni, preferendo, alla reazione violenta, la pacata disposizione alla sofferenza che arricchisce.

⁵⁹ Angelo Lacchini, *Rileggendo il Demetrio. Il laboratorio narrativo di Emilio De Marchi*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2002.

*Emilio De Marchi un secolo dopo*⁶⁰ è uno degli ultimi approfondimenti critici sull'autore degno di nota. Il volume, pubblicato nel 2005, raccoglie gli atti del Convegno di Studi promosso dal Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, svoltosi a Pavia nel 2001 in occasione del centenario dalla morte di De Marchi. Trattandosi degli interventi degli studiosi che si sono avvicendati durante due giornate di dibattito, sviluppando ognuno un argomento diverso, il filo conduttore rintracciabile sta nella volontà di restituire l'immagine viva e nitida di una personalità letteraria e di un ambiente che possano alimentare, nella critica futura, il desiderio di percorrere quei sentieri interpretativi ancora poco battuti. Tra i tanti temi critici inediti proposti, mi limito a segnalare il saggio di Silvana Tamiozzo Goldmann a proposito delle prose brevi di De Marchi. L'autrice rifiuta la posizione più tradizionale del Croce per cui i racconti non sarebbero niente di più che momenti preparatori al romanzo e, alludendo all'opinione più recente, sostiene il dialogo fruttuoso tra i diversi generi letterari. In particolare, il brulichio di figure minori e stravaganti, quasi delle macchiette, che si muovono indisturbati in un andirivieni vorticoso nelle pagine dell'autore, ricorderebbe l'affollamento delle *pièces* teatrali che, sulla scena, prevedono il succedersi di personaggi secondari, senza mai oscurare però il protagonista.

⁶⁰ *Emilio De Marchi un secolo dopo*, a cura di Renzo Cremante, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005.

Capitolo II. – I luoghi del racconto: città e campagna a confronto

II.1 Milano e dintorni

Chiunque si accosti allo scrittore milanese non può non accorgersi del ruolo particolare affidato all'ambientazione, che non si riduce mai a scarna cornice delle vicende. Si preferisce usare il termine «ambientazione» ad «ambiente» poiché, come osserva Patrizia Zambon⁶¹, la parola rimanda alla relazione che si instaura tra i luoghi rurali, o della città, e lo svolgimento narrativo: l'ambientazione, nel patto fittizio che il lettore stringe con l'autore, è significativa in quanto funzionale a potenziare ciò che lo scrittore racconta, cioè il frutto della sua fantasia. Questo rapporto si rivela ancor più complesso se si considera che De Marchi ambienta le sue storie in spazi tratteggiati con estremo realismo. Gli intellettuali che hanno conosciuto De Marchi parlano di un uomo profondamente attaccato alla sua città natale che, non a caso, fa da sfondo alla maggioranza delle sue opere. Delio Tessa, nel saggio *Emilio De Marchi e il suo mondo*⁶², ricorda che De Marchi avrebbe riferito all'amica Teresita Friedmann l'episodio della sua prima visita all'appartamento di via Brisa, quello che sarebbe diventato il rifugio adatto alla scrittura:

Quando si venne qui mia moglie ed io a visitare la casa, mi ricordo d'essermi fermato in questa camera (la saletta che dava sul Duomo), d'aver aperto la finestra, guardato fuori e d'aver detto: tu, mia cara, fa quello che credi, per me ho deciso; ho bell'e trovato!⁶³

La maestosità austera della Madonnina e la ricchezza del centro non hanno niente a che vedere con le impressioni che l'autore riporta in uno scritto del 1881 su *I dintorni di*

⁶¹ Patrizia Zambon, *Milano e una donna: lettura di Arabella*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005, p.161.

⁶² Delio Tessa, *Emilio De Marchi e il suo mondo*, in *Racconti lombardi*, Vimercate, Libreria Meravigli Editrice, 1984.

⁶³ *Ibidem*, p.116.

*Milano*⁶⁴, a proposito del quartiere situato tra Porta Vittoria e Porta Romana. Il luogo gli è familiare poiché vi trascorre l'infanzia e parte della giovinezza, ma è teatro della prematura morte del padre che lo lascerà orfano all'età di nove anni: la madre Caterina cercherà di far quadrare il bilancio della famiglia amministrando un terreno che si trova nelle vicinanze. L'appartamento di via Brisa sembra essere lontano chilometri, appartenente ad una realtà parallela. Il quartiere è infatti periferico, posto al confine tra il cuore pulsante della città e la campagna che conserva la sua identità ben marcata. Porta Vittoria e Porta Romana sono arterie di comunicazione che, se da una parte faticano a celare l'arretratezza di un recente passato contadino, dall'altra sono travolte dall'innovazione che dal centro si propaga a macchia d'olio. Insomma, come tutti i luoghi liminari, anche questi sfuggono a definizioni categoriche rivelando un aspetto ibrido. Si legge:

La strada della Circonvallazione, coi suoi due alti filari di vecchi platani, che le danno una tinta pallida, quasi grigia nei giorni di maggior polvere, è come l'anello che serra i sobborghi alle povere mura di Milano. Gli orti di sotto, per i sassi che vi buttano i ragazzi, e per la polvere che vien dalla Circonvallazione, sono magri, e i terreni si preferisce affittarli ai conciapelli, ai fabbricatori di candele, ai cordai, ai tintori, che vi rizzano baracche e impalcati d'un aspetto talvolta lugubre e sporco.⁶⁵

La descrizione prosegue e De Marchi accompagna il lettore in una sorta di passeggiata immaginaria in fondo alla strada, dove le casupole e le botteghe degli artigiani si diradano via via lasciando spazio alla campagna. Solo due edifici interrompono l'alternarsi dei campi coltivati, il cimitero del *Foppone* e il *casolare* della *Senavra*, un vecchio manicomio abbandonato, celato dalle chiome degli alberi e immerso nell'acqua paludosa delle gore; proseguendo, la natura prende definitivamente il sopravvento.

Milano, unica città italiana che all'epoca si può considerare metropoli, e la campagna circostante con il suo ritmo lento, immutato: questi sono i confini geografici della narrativa di De Marchi. La scelta di non ambientare i fatti altrove, se da una parte è giustificata dall'attaccamento dell'autore a questi luoghi, dall'altra è favorita anche dalla poetica che

⁶⁴ *Emilio De Marchi. Esperienze e racconti*, a cura di Giansiro Ferrata in *I classici contemporanei italiani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.

⁶⁵ *Ivi*, pp.XVIII-XIX.

egli adotta. Conoscendo di persona Milano e i dintorni, De Marchi possiede preliminarmente un *corpus* cospicuo di informazioni che egli potrà eventualmente rielaborare senza il rischio di varcare il limite della verosimiglianza che il realismo, per certi versi, impone. Del resto è evidente, anche solo dalle poche righe riportate sopra, il gusto per il particolare: il paesaggio connotato dal dettaglio di cronaca che lo rende parte integrante della narrazione, al pari delle azioni dei personaggi. Se leggessimo oltre il passo citato, De Marchi ci svelerebbe le sue memorie di ragazzo quando, passando di fronte al manicomio, sentiva il canto e le risa dei matti o quando assisteva alla quotidiana processione dei lattivendoli, che si dirigevano alla volta della città per vendere i loro prodotti.

L'ambiente dunque, plasmato sulla personale esperienza di De Marchi, fugge gli stereotipi sviluppando una connotazione del tutto particolare su cui è bene soffermarsi. Il primo aspetto, già accennato, è appunto la preponderanza della localizzazione lombarda. Per dimostrarne la presenza nella quasi totalità dei racconti di De Marchi, mi rifarò ai risultati dall'analisi puntuale di ciascun testo incluso nell'edizione a cura di Brevini⁶⁶, che prendo a riferimento. Dei cinquanta racconti presenti, quarantatré collocano la vicenda in Lombardia. La propensione al vero – anticipata nell'attenzione al dettaglio descrittivo – spicca nella collocazione degli avvenimenti: non ci troveremo di fronte ad un luogo, certamente dalle sembianze realistiche ma la cui identità rimane imprecisata, bensì a quella frazione della provincia di Lecco o a quella cascina appena fuori Milano. Che siano mete conosciute dai più o paesini che rimangono per chi legge dei semplici nomi, De Marchi non viene meno alla puntualità delle coordinate geografiche.

Tra i quarantatré menzionati, a quindici fa da sfondo proprio Milano. I personaggi, che provengono dalla piccola borghesia o dal mondo contadino, difficilmente si muovono per le vie gremite del centro, frequentano di consueto le zone più periferiche. Nel racconto *Lucia*, che apre la prima raccolta curata da De Marchi *Due anime in un corpo*, sono subito presentati i protagonisti del racconto. Tonio e il figlio Stefanino sono ciabattini che abitano in un «bugigattolo o bottega in una casupola fuor di mano, presso Porta Romana»⁶⁷. In

⁶⁶ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.* Tutti i racconti, che citerò da qui in avanti, fanno parte di raccolte curate personalmente da De Marchi e incluse da Brevini nella sua raccolta, insieme ad alcuni testi sparsi.

⁶⁷ *De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 5.

Medici e Spadaccini, da *Nuove Storie d'ogni colore*, il lettore segue il tragitto della carrozza che, da Porta Vigentina, trotta per raggiungere una bettola in campagna, a mezz'ora da Milano, dove si sono dati appuntamento il dottor Dossi e Massimo Calchi per sfidarsi a duello. Ancora, in *Un condannato a morte*, uno dei capolavori della narrativa breve demarchiana, Carlo Dieti, in cerca di una sistemazione dopo aver scontato la sua condanna in carcere, girovaga per Milano arrivando al cimitero di Porta Vittoria, proprio quello menzionato da De Marchi nel suo scritto del 1881⁶⁸. L'autore non si cimenta nell'ampia descrizione dei luoghi, preferisce piuttosto menzionarli: se da un lato la citazione è propria della scrittura realista, rimarcando la veridicità delle circostanze, dall'altro, la rapidità con la quale si esaurisce, dona naturalezza al discorso come se De Marchi fosse certo di rivolgersi ad un pubblico che conosce in prima persona quei posti. In *Lucia* ad esempio, seguiamo Tonio e Stefanino nel tragitto che li porta fino all'Ospedale, il luogo dove sono intenzionati a lasciare l'orfanella, trovata davanti a casa, che non possono tenere. Finora sappiamo soltanto che la vicenda si svolge nel quartiere di Porta Romana, questo è l'unico dettaglio che l'autore fornisce proprio nelle prime righe. Ora padre e figlio partono nella notte, con il fagottino in braccio, e imboccano la via degli Orti, «strada remota, chiusa fra una siepe e un muricciolo»⁶⁹. Al nome preciso della strada, si aggiunge un altro elemento, di natura acustica, che contribuisce alla collocazione realistica del percorso: si tratta del suono della campana della chiesa di San Barnaba che scandisce il passare delle ore.

Sostarono innanzi la chiesa di S. Barnaba, e mandarono un rapido pensiero al Signore che abita là dentro, e che vede e provvede ai poveri e ai trovatelli. Poi voltarono su per la via S. Barnaba, verso l'Ospedale, ma il loro passo man mano che si avvicinavano, si faceva più pigro e corto, finché a un certo punto, come se l'uno trattenesse l'altro, stropicciarono inutilmente al suolo, guardarono indietro, e si fermarono.⁷⁰

Via dell'Ospedale ritorna anni dopo, in un racconto di *Storie d'ogni colore* intitolato *Serafino Scarsella*. Milano fa da sfondo alla tragica vicenda di Serafino, maestro di musica

⁶⁸ Emilio De Marchi. *Esperienze e racconti*, a cura di Giansiro Ferrata, *cit.*

⁶⁹ Emilio De Marchi. *Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 12.

⁷⁰ *Ivi*, p. 13.

squattrinato, lasciato dall'allieva che amava per un uomo più ricco. Anche in questo caso De Marchi procede per cenni: all'inizio il riferimento è volutamente molto generale, Serafino infatti si è appena trasferito da Portogruaro, dove ha frequentato il seminario, a Milano in cerca di fortuna. La terza ed ultima sequenza, quella più intensa, si apre con un improvviso restringimento di campo. Il narratore, prima esterno, piomba nella storia, dichiarando:

a se prima [Serafino] era pronto a far miracoli per l'amore e amava comparire pulito e bello nella sua mediocrità, da quel dì la miseria, la pigrizia lo trascinarono a un cinico disprezzo di sé e delle convenienze sociali; ed è appunto in questo misero arnese che io lo incontrai pochi giorni fa in via dell'Ospedale.⁷¹

Il passaggio inaspettato del punto di vista – da esterno a interno – e la focalizzazione su di una zona circoscritta, ribadiscono la veridicità della storia. È il narratore in carne ed ossa ad aver parlato con Serafino Scarsella proprio lì, sulla via dell'Ospedale. De Marchi è il portavoce di un realismo pulito, scarno, minimale che manifesta la sua affascinante attrattiva nel dettaglio preciso e singolare ma straordinariamente vivido. La descrizione – che, com'è ovvio, trova spazio nello sviluppo narrativo – è sempre calibrata contribuendo a creare testi armoniosi, che si snodano con estrema naturalezza, senza singhiozzi. Impartito il ritmo, è raro che l'autore opti per un brusco cambio di rotta. Nei momenti dove l'azione si fa più concitata, le pause – divagazioni descrittive e riflessioni del protagonista o della voce narrante – saranno più brevi e, viceversa, quando si indugia con dovizia di particolari sull'immagine di un paesaggio, del salotto di un appartamento o di una tavola imbandita, i gesti dei personaggi si riducono a zero.

In *All'ombrellino rosso* il primo racconto de *Nuove storie d'ogni colore*, l'ultima raccolta curata da De Marchi, Gerolamo si sposta tra Vigevano, Lodi, Mortara e, addirittura, Padova, ma il luogo che con la sua forza centripeta lo attira comunque a sé, è il negozio di Ombrelli in Cordusio. Prima di diventare una piazza, la denominazione con la quale lo conosciamo oggi, il Cordusio era in origine una strada ampliata in seguito a slargo, dove si affacciavano diverse attività commerciali. Anche in questo caso, l'autore

⁷¹ *Ivi*, p.207.

lascia che sia il solo nome ad evocare nella mente del lettore la via, i negozi e l'architettura dei palazzi a lui molto familiare. Ambientare la vicenda in un luogo circoscritto a seguito dell'iniziale collocazione più ampia, come in *Serafino Scarsella*, è la prassi di *Elogi funebri* e *Vecchi giovinastri*, entrambi inseriti in *Nuove storie d'ogni colore*. Il primo è un racconto molto breve, occupato per intero da un *flash back* riguardante un fatto grottesco avvenuto nell'inverno appena trascorso. Il presidente dell'Istituto Lombardo incarica il professor Falci di scrivere, al posto suo, l'elogio funebre del Commendator Cerbatti, chimico illustre: l'ingenuo Falci, però, sbaglia corteo e finisce per leggere il suo discorso al funerale di un cuoco garibaldino. La narrazione – all'insegna dell'ironia che traspare dalla citazione de *I Sepolcri* di Foscolo, «Giusta di glorie dispensiera è la morte»⁷², in apertura - è collocata a Milano. In prima battuta, De Marchi non rivela nient'altro, accenna soltanto all'Istituto Lombardo dove il defunto lavorava. Giunti al momento che precede il fatidico scambio, la voce narrante insegue Falci, agitatissimo all'idea di dover parlare in pubblico.

Taddeo scese in furia le scale e nella confusione di spirito in cui si trovava, invece di piegare a destra, nella direzione di San Giorgio, seguendo l'abitudine di tutti i giorni, voltò a sinistra verso Brera e l'Istituto. Non si accorse di aver sbagliato, se non quando fu sulla porta del palazzo.⁷³

L'ambientazione sembra dunque contribuire ad enfatizzare gli snodi salienti della vicenda. Nel caso dei racconti ai quali fa da sfondo Milano, il percorso intrapreso da De Marchi è, con poche eccezioni, quasi sempre lo stesso: all'inizio, l'autore colloca i fatti in un luogo preciso e reale – il capoluogo lombardo appunto – omettendo, però, i dettagli della localizzazione che specificherà solo in seguito durante la *spannung*, il momento di massima tensione narrativa. Il nome del quartiere, della via, il riferimento al rintocco delle campane della chiesa, sono tutti elementi che, oltre a delimitare inequivocabilmente uno spazio ridotto nel cuore della grande città, sostengono “l'impennata realistica” che accompagna l'azione principale.

⁷² *Ivi*, p. 436.

⁷³ *Ivi*, p.441.

Ad *Elogi funebri* segue il racconto *Vecchi giovinastri*. Proprio come il precedente, anche questo è ambientato a Milano, nel periodo dell'anno più caro all'autore, il Natale. Il matrimonio improvviso di Carlino sconvolge l'equilibrio tra gli amici di vecchia data che, da molti anni, sono soliti riunirsi al caffè del Paolo tutte le sere, dalle otto alle dieci. Carlino desidera presentare loro sua moglie e, così, propone alla compagnia di passare il Natale tutti insieme, a casa sua. Dopo qualche istante di perplessità, li convince tutti di buon grado. Nella sua composizione, *Vecchi giovinastri* mostra l'abilità con cui De Marchi riesce ad armonizzare ambientazione ed avvenimenti, il restringimento graduale del campo attraverso la citazione di riferimenti geografici puntuali e l'infittirsi di questi ultimi in corrispondenza dei momenti topici. La storia può essere suddivisa in tre macrosequenze: la prima, che inquadra la vicenda, presenta i personaggi e descrive le consuete abitudini degli amici prima delle nozze di Carlino; la seconda sequenza, la più ampia, è occupata dai festeggiamenti natalizi a casa del protagonista; nell'ultima la malinconia pervade i compagni che salutano i coniugi per fare ritorno a casa.

Rispetto agli altri racconti, in *Vecchi giovinastri* De Marchi sembra insistere maggiormente sul luogo, a cui fa subito riferimento nell'*incipit*. Milano è evocata, nella prima parte, solo dal cosiddetto "caffè del Paolo", il punto di ritrovo della combriccola. Eccone, qualche pagina più avanti, l'immagine:

Il caffè del Paolo è una bottega all'antica, che conserva una vecchia clientela di gente pia e religiosa, non vi si fa musica, non vi si vedono giornalacci. Gli specchi riquadrati in cornici di legno color zucchero *brulé*, hanno la vista languida: i tavolini stanno ancora come una volta su quattro gambe: su quattro gambe stanno anche gli sgabelli coperti di cuoio: tutto insomma è quadrato sull'archetipo ideale d'una tavoletta di caraca fina. I divani, rasenti al muro, sono coperti di vitello con borchiettine di ottone e in fondo, dietro il banco, cigola un armadio di noce, che il nonno del Paolo comprò per ottanta svanziche all'asta del marchese Rescalli.⁷⁴

La ricchezza descrittiva dell'aspetto del locale è sorprendente, il caffè del Paolo è senza dubbio un interno che si imprime nella memoria – come la casa di campagna in *Zoccoli e stivaletti* o la villa di vacanza de *Un uomo nella bambagia*. Non si tratta semplicemente di

⁷⁴ *Ivi*, p.446.

quello che noi oggi definiremmo “locale storico”, ma il caffè del Paolo cela un microcosmo abitato da uomini che agiscono secondo consuetudini immutate: gli avventori si conoscono tutti, i protagonisti si trovano da sempre tutte le sere dalle otto alle dieci senza eccezioni, alle sette e mezza la *sora Peppa*, una vecchia caffettiera di rame, gorgoglia avvertendo che la bevanda fumante è pronta per essere servita. Il tempo, alla bottega del Paolo, scorre lentissimo mentre l’abitudine cristallizza cose e persone. Perfino i cambiamenti epocali sono rimasti fuori dalla porta: qui non si leggono giornali che sbandierano idee contrarie alla morale comune, né si ascolta musica; la religione della vecchia e pia clientela è l’unica, qui, a trovare il suo pubblico. Il caffè del Paolo permette a De Marchi di evocare una mentalità, un sistema di valori, dei sentimenti e la sua identità è così forte da prendere il sopravvento su Milano: la bottega è a Milano ma la città per ora resta sullo sfondo, poiché il caffè del Paolo la fagocita interamente.

Dopo aver ricevuto l’invito a cena, gli amici raggiungono la casa di Carlino la sera di Natale. Come nella prima sequenza, le coordinate spaziali introducono l’azione anche nella seconda. Il registro cambia, del resto stiamo per assistere all’incontro fatidico che determinerà il finale dal retrogusto amaro. Il matrimonio di Carlino scuote l’immobilità del caffè del Paolo: l’uomo, alle prese con le nuove responsabilità della vita familiare, deve rinunciare all’appuntamento serale, facendosi vedere ormai di rado. Le nozze si abbattono come un fulmine a ciel sereno sulla compagnia, addolorata dalla mancanza di Carlino – soprannominato *‘legria*, l’anima della festa – quasi come se egli si fosse ammazzato. Il risentimento pervade gli amici, dispiaciuti di non essere stati messi al corrente del progetto né di essere stati interpellati per un consiglio. La storia, dunque, può continuare solo lontano dalla staticità del caffè, ma non può certo riprendere all’interno del nuovo appartamento di Carlino, poiché il contrasto tra i due ambienti sarebbe troppo forte. C’è bisogno di un luogo neutro che, come il corridoio di una casa, faccia da tramite tra due realtà anche opposte, attutendo l’impatto: la strada ben si presta a questa intenzione.

Il giorno di Natale don Procolo e il Cavaliere, incontratisi sull’angolo di via Porlezza, si avviarono insieme verso la casa di Carlinetto, che dava sul fianco del teatro Dal Verme colla vista delle piante e della nebbia di piazza Castello.

Il prete teneva in mano il suo vasetto di mostarda, non troppo grande, per non far torto all'ospite: e il Cavaliere aveva un pulcinella coi campanelli.⁷⁵

Il momento tanto atteso, quanto temuto, si sta finalmente avvicinando, pochi passi a piedi e gli amici confermeranno o smentiranno i loro pregiudizi. Rispetto alla prima sequenza, dove non compaiono punti di riferimento inequivocabili, il passo appena citato rivela la volontà autoriale di specificare le coordinate topografiche di ciò che sta accadendo. Se, nel caso del caffè del Paolo, era sufficiente la citazione dell'insegna e qualche velato indizio che conduceva alla città di Milano, ora la contestualizzazione non lascia spazio al dubbio: don Procolo e il Cavaliere proseguono in direzione del castello Sforzesco, vicino al teatro Del Verme. L'originale movimento narrativo di De Marchi si lascia intravedere: nella lunga analessi della parte iniziale, dove è la descrizione a prevalere, Milano appena s'intravede sullo sfondo, mentre la città riafferma il suo ruolo di protagonista in corrispondenza dello snodo fondamentale della vicenda. Il nome delle piazze e delle vie è inoltre cifra stilistica del realismo di De Marchi: l'ambientazione veritiera non è in più ma riveste la stessa funzione del dettaglio descrittivo.

Dopo aver controllato che il numero civico corrisponda, i due ospiti entrano in una «casa abbastanza pulita» che, pur non avendo nulla a che vedere con gli sfarzosi palazzi milanesi, lascia trasparire il decoro nella sua modestia. Il Cavaliere, abituato a vivere nell'agio che conviene al suo rango, si muove guardingo e l'odore di cuoio pungente sparso per i pianerottoli, tipico delle botteghe dei ciabattini, lo infastidisce. La porta si apre e gli amici sono accolti nell'appartamento, l'interno che, nella logica del racconto, si contrappone al caffè del Paolo.

A queste parole tenne dietro un friggio di burro e un profumo delizioso, che aggiustò la coscienza frusta di don Procolo, il quale per non guastare l'avvenire si era limitato sulla colazione. Andarono avanti e si trovarono in un salottino rettangolare, addobbato con un certo buon gusto. Sul caminetto ardeva un bel focherello e gli stavano davanti alcune poltroncine coperte da una tela bigia, con bottoncini bianchi e con bracciolini freschi di ricamo all'uncinetto. Un piccolo divano appoggiato alla parete lasciava a stento il posto per un pianoforte verticale, che reggeva due candele accese. Sul camino c'era la solita specchiera, la solita pendola di bronzo, fra due campane di vetro, coi soliti fiori di pezza. Qua e là qualche fotografia, qualche cespuglio

⁷⁵ *Ivi*, p.453.

d'erba sempre verde, di lauro e di edera per far boscaglia nei luoghi più nudi; una cosettina insomma modesta, ma pulitina proprio, che lasciava intravedere la manina di buon gusto.⁷⁶

Varcando la soglia dell'appartamento di Carlinetto, le impressioni sensoriali si accavallano: l'invitante profumino di burro scaccia l'olezzo del cuoio, i ricami allietano la vista mentre il calore del fuoco e la luce delle candele accolgono gli ospiti. La contrapposizione dei due interni rende inevitabile il confronto. Esteticamente, entrambi gli spazi condividono alcuni elementi d'arredo tipici del salotto: il divano, le poltroncine, la specchiera. È l'autore stesso a rimarcare la mediocrità – comunque escludendo l'accezione negativa del termine – di questi oggetti definendoli «i soliti», quelli nei quali ci imbatteremmo dappertutto. Tuttavia, proprio com'era stato per la bottega del Paolo, non appena gli ospiti mettono piede in casa, al lettore sembra di entrare in una realtà parallela. Ciò che la rende tanto speciale è l'atmosfera che si respira, merito soltanto in minima parte dell'arredamento. Il fuoco del camino e le candele accese, uniti alla risata elettrica, dal suono quasi metallico del padrone di casa, sono l'aspetto tangibile dell'affetto familiare che scalda gli animi. Carlino ne è la dimostrazione: lui che è sempre stato «il raggio di sole» della compagnia, ora è ancora più premuroso verso gli amici di sempre, sollecito a farli avvicinare al camino per asciugare i piedi bagnati dalla neve. Don Procolo e il Cavaliere si lasciano contagiare dal riso di Carlinetto, come «gli organetti che ritrovano il manubrio», e si rendono conto di non essere mai stati così a loro agio nemmeno nel loro rifugio sicuro. Ai guizzi ironici del marito, fa eco la vocetta di Erminia simile al trillo di un campanello che spande allegria: la donna – che per l'occasione speciale ha impreziosito la pelle candida con tutti i suoi gioielli – è in perfetta sintonia con Carlino, fin dalla prima apparizione nel suo abito color rosso scuro. Erminia, senza mostrare esitazione alcuna, è felice di conoscere la compagnia: consapevole del legame che li unisce, si rivolge loro scherzosamente appellandoli «i miei più tremendi rivali».

Vecchi giovinastri è uno dei racconti in cui De Marchi si lascia andare maggiormente alla celebrazione dei valori che forgiarono il suo pensiero. La morale – che in altre storie è annunciata in apertura, seguendo la tradizione antica della favola – è riconoscibile nei gesti e nelle parole dei personaggi o nell'evolversi della vicenda, ma non è mai esplicita.

⁷⁶ *Ivi*, p.454-455.

L'amicizia è di sicuro un sentimento che De Marchi considera indispensabile all'esistenza; non per niente, egli vuole svelare l'essenza del legame tra questi uomini, pur così diversi tra loro. Sappiamo che don Procolo è un sacerdote che, pur non avendo l'incarico di amministrare una parrocchia, vive d'incerti, con l'obbligo di dire una messa al giorno; il signor Tazza invece, soprannominato il Battistone per la sua statura, è un maggiore in pensione che aveva vissuto sulla propria pelle la guerra in Crimea. Poi c'è il Cavaliere che, pur essendo impiegato al Demanio, accampa certe pretese come si conviene ai titolati; l'avvocato Chiodini, dal volto grigio, slavato, che partecipa di rado agli incontri serali e infine Carlino, che si divide tra il lavoro presso la Congregazione di Carità, l'attività di filatelico e la passione per il cibo. La compagnia può considerarsi, nel suo piccolo, la fotografia della borghesia milanese dell'epoca: dall'impiegato comunale a colui che, anche se solo formalmente, vanta un titolo nobiliare; c'è chi ha intrapreso la carriera dell'esercito e chi ha deciso di dedicare la vita alla religione. Il desiderio di spensieratezza è, alla bottega del Paolo, il segreto dell'armonia che non tiene conto del credo, delle idee o della condotta di ognuno.

L'unica cosa che accomuna gli amici è l'essere celibi e, infatti, è il matrimonio del protagonista ad innescare la crisi. Gli avventori del caffè del Paolo fuggono l'idea della vita di coppia, raffigurandola terribile come la prigione o peggio, quasi uguale alla morte. I commenti all'inaspettata notizia lasciano ben poco spazio all'immaginazione, è come se Carlino avesse deciso di mettersi una corda al collo. A queste interpretazioni si aggiunge il pensiero di don Procolo:

«Il Signore» raccontava don Procolo «creò l'uomo a sua immagine e somiglianza e poi si pentì, perché capì nella sua onniscienza che il birbone l'avrebbe bestemmiato e rinnegato. Il primo pensiero fu di ridurlo di nuovo in un pugno di fango, e di cavarne un animale meno superbo; ma questo sarebbe stato come un confessare d'aver sbagliato, e Dio, si sa, non isbaglia mai. Ebbene che cosa ha pensato il Signore per correggere il suo sproposito? Ha creato la donna e gliel'ha confitta nelle costole. La donna non è la compagna, ma la *errata-corrige* dell'uomo.»⁷⁷

⁷⁷ *Ivi*, p.450.

Nonostante De Marchi faccia pronunciare al sacerdote parole pesanti, ottenendo così un effetto ancora più stridente, credo che il suo discorso vada contestualizzato. Se ad una lettura isolata per don Procolo, in nome di quella religione di cui si fa testimone, non ci sono scusanti, basta proseguire per qualche pagina per rendersi conto che le sue affermazioni non trovano riscontro nella realtà, esse rivelano una misoginia scherzosa, da “scapoloni” appunto. Quando Erminia fa il suo ingresso in salotto, è appena arrivato Battistone che ha faticato parecchio prima di riuscire a svignarsela dalla Ludovina, la serva contraria alle sue scampagnate. La donna interrompe l'appaluso divertito degli amici che, colti alla sprovvista, si schierano «in fila come i soldati». L'atteggiamento non è certo quello che ci si aspetterebbe dalla reinterpretazione dell'episodio biblico di don Procolo: gli ospiti, che ostentano nessuna stima delle donne, dimostrano il massimo rispetto verso la bella Erminia, tanto da sembrare in soggezione. La scena fa sorgere spontaneo il dubbio che il disprezzo degli amici sia la diretta conseguenza della loro insoddisfazione. Il proseguimento della serata lo conferma: i *giovinastri* si lasciano presto ammaliare dai modi della padrona di casa, che sa mettere tutti a proprio agio, e non sono indifferenti nemmeno alla sorella di Erminia, una ragazzona di quindici anni dall'aspetto ancora bambinesco. La cena di Natale è un assaggio della vita coniugale che appaga ogni giorno Carlino:

Ma il più bello, il più raggiante, colui insomma, che poteva dar dei punti al sole, era Carlinetto (quell'asinaccio) colla sua fronte nuda e lucente, coi pochi capelli biondi irti sul cucuzzolo, avvolto nel tovagliolo come un sommo pontefice nel piviale. Il paradiso dei mariti gli sfavillava negli occhi, come un uomo che si sente appoggiato da una parte all'amore, dall'altra all'amicizia.⁷⁸

Da una parte l'amicizia, dall'altra l'amore: nel quadretto realistico e familiare della cena di Natale, De Marchi, raccontando la quotidianità di Carlino, introduce la seconda esperienza cruciale nella vita dell'uomo. *Vecchi giovinastri* eleva il matrimonio a ideale da perseguire, caso raro nel panorama letterario italiano e non solo, dove narratori e poeti preferiscono solitamente raccontare storie di amori contrastati e amanti infedeli. È straordinario come De Marchi riesca a non scendere mai nel buonismo stucchevole, esaltando la morale tradizionale che condivide anche i principi della religione cristiana.

⁷⁸ *Ivi*, p.464.

L'autore è convinto, forte della sua esperienza personale, che non ci sia niente in grado di soddisfare l'animo umano e alleviarne le sofferenze come l'amore della propria moglie e dei figli: Peppinotto, il bambino più grande, introduce la cena recitando la poesia del santo Natale, mentre il fratellino minore dorme tra le braccia della mamma.

Come in *All'ombrellino rosso*, l'umorismo nel ritratto degli amici e delle situazioni proposte smorza la serenità che finirebbe ben presto per annoiare. A proposito della varietà dei motivi e dei repentini cambiamenti di tono nei racconti di De Marchi, Giansiro Ferrata avanza un'interpretazione che lega la vita vissuta alla creazione artistica⁷⁹. Il critico sostiene, infatti, che l'autore milanese riesca a sublimare e, di conseguenza, a superare, nella maturità della scrittura, il contrasto giovanile tra due visioni dell'esistenza. La condanna del vizio che deturpa l'animo umano e lo spinge a compiere atti deprecabili, l'angoscia del rischio corso dal singolo e dalla comunità, si affiancano all'atteggiamento indulgente verso chi è caduto, alla ferma convinzione che dietro le piccole gioie della vita si celi per tutti la speranza. Se, in certe occasioni, l'armonia dell'espressione letteraria è minacciata dalla lotta tra i due aspetti che cercano contemporaneamente di emergere, dall'altra, essi contribuiscono alla ricchezza della trama, meno equilibrata ma più mossa, «senza respingere d'altra parte gli aiuti che un racconto in prevalenza *sereno* si trovasse a ricevere dalla sensibilità più *ansiosa* e viceversa».⁸⁰

La vicenda sta per giungere al termine: Carlino si ricorda del pregiato panettone del caffè Biffi portato in dono dall'avvocato Chiodini e, per far onore all'ospite, decide di tagliarlo prima di lasciarsi. Quello che De Marchi racconta in seguito – unito al trattamento dei vezzezzeggiativi nel passaggio descrittivo del salotto di Carlino – è chiaro esempio di ciò che s'intende per umorismo nella sua scrittura. Il dolce fa la sua entrata avvolto da una bella carta candida, mentre la domestica è già pronta col coltello. De Marchi indugia quanto basta ad insinuare nel lettore l'attesa e, in seguito, a potenziare l'effetto ironico. In un attimo, tra i commensali stupefatti scoppiano le risate: la distrazione ha avuto ancora una volta la meglio, e così l'avvocato Chiodini ha scambiato il suo cappello nuovo, nella fodera di carta, per il panettone. L'umorismo è declinato con la stessa semplicità che

⁷⁹ *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, *cit.*

⁸⁰ *Ivi*, pp.XXII-XXIII.

caratterizza le storie di De Marchi, è raro trovarsi di fronte al paradosso, si prediligono situazioni vicine al quotidiano che coinvolgono più facilmente il lettore.

Varcata la soglia dell'androne, gli amici sono in strada. Se l'appartamento di Carlino li aveva accolti con il calore avvolgente del camino, la prima impressione dell'ambiente esterno è opposta. Una spessa coltre bianca ricopre le vie tutt'intorno e il nevischio «villano», che il vento gelido di dicembre fa turbinare, li colpisce proprio sul volto. Che la sensazione piacevole di tepore sia connessa alla serenità della vita familiare, lo dimostra la frase pronunciata da uno dei tre: «Sul letto degli uomini felici non nevicava mai...». Durante la serata tranquilla, la compagnia ha preso parte alla felicità di Carlino – don Procolo, addirittura, si è accomodato sul divano per dare il biberon a Bebi – ed ora la malinconia li fa indugiare; non è il solito saluto al caffè del Paolo. I *giovinastri* hanno aperto gli occhi e l'indipendenza che tanto hanno perseguito e difeso, ostentata come la loro più grande conquista, si mostra in tutta la sua realtà. Essi sono soli e alla tristezza che li pervade, come alla neve tagliente sulla faccia, non c'è rimedio possibile: la notte del venticinque dicembre «non un uomo, non un cane intorno» a far loro compagnia sulla via di casa. In quest'ultimo passaggio, di fondamentale importanza poiché De Marchi svela il senso della storia, ritornano i riferimenti topografici precisissimi. Lo scrittore indugia sul paesaggio circostante e sulle condizioni atmosferiche che intensificano, allineandosi ad esso, lo stato d'animo dei personaggi.

Attraversarono in silenzio la piazza e prima di svoltare a S. Vincenzino, alzarono gli occhi alla finestra d'angolo. Dalla stanza, quella dell'altare, usciva una luce calda attraversata da ombre fuggevoli. [...]

Dopo cinque minuti gli amici si divisero. Don Procolo si rintanò nella sua stanzuccia gelata vicino al solaio della chiesa. Il Cavaliere, che aveva la fantasia riscaldata e i piedi freddi, andò a bere un puncino nell'unico caffè aperto sotto i portici di piazza del Duomo, [...]. Battistone e per essere coerente a sé stesso e per paura della Ludovina, andò a cercare alloggio all'albergo del Biscione in piazza Fontana. [...] L'avvocato Chiodini, in collera con sé stesso prese la strada più corta per andare a casa.⁸¹

Continua la contrapposizione tra gli ambienti interni, che ammirati nel bel mezzo della bufera di vento fanno desiderare di essere accolti, e la strada. Il nesso tra calore e affetto –

⁸¹ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, pp.473-474.

nello specifico, essendo il primo immagine del secondo – a cui si oppone il freddo, percezione sensoriale della solitudine, si riconferma nell'istante in cui gli amici raggiungono i luoghi verso i quali si erano diretti. Don Procolo fa ritorno al suo appartamento, dove non c'è nessuno ad aspettarlo, e lo trova gelato; il Cavaliere si dirige verso piazza del Duomo per fare una sosta al caffè, fiducioso d'incontrare qualche anima raminga che accetterà di buon grado il suo denaro (il doppio senso malizioso, pur non essendo esplicito, s'insinua con tutta la sua carica dissacrante). Lo sguardo ironico di De Marchi si posa anche sull'avvocato Chiodini che, oltre al *qui pro quo* del panettone, sentendo un gran freddo che quasi gli immobilizza la gamba, si accorge di avere indosso la pantofola di Carlino al posto della scarpa. Battistone, infine, decide di passare la notte nell'hotel di piazza Fontana temendo che la domestica scopra il raggio. Sebbene si rifugi in una stanza accogliente, ripensando alla felicità di Carlino, egli trova il letto duro e freddo. La realistica sequenza finale rende manifesto il senso del titolo: i *vecchi giovinastri*, abbagliati dalla finta libertà del celibato, avendo sviato la responsabilità, il dolore e la gioia della vita adulta, sono imprigionati, ormai vecchi, in una sorta di eterna, insuperabile giovinezza. De Marchi invita il lettore a riflettere sulle tappe che la vita predispone all'individuo, cercare di fermare il tempo renderà l'uomo insoddisfatto e, agli occhi degli altri, perfino ridicolo, proprio come il povero Battistone: il cameriere dell'albergo, allarmato dai pesanti colpi sulla porta, guarda il maggiore in pensione con sospetto, visto che «non aspettavano forestieri in una sera consacrata alle dolci intimità della famiglia», e lo invita quindi a scrivere le proprie generalità sul registro.

Se si vuole indagare il modo in cui De Marchi rappresenta Milano, ci si trova quasi obbligati a citare il primo grande romanzo della maturità dell'autore, *Demetrio Pianelli*, finendo per considerarlo il metro di paragone principale. La vicenda prende le mosse da un triste episodio, il suicidio per debiti di Cesarino Pianelli, il fratello del protagonista. La prima parte si focalizza tutta sui fatti che indurranno Cesarino a prendere la decisione disperata. Calogero Colicchi⁸² si sofferma sul legame che intercorre tra la storia e la realtà sociale di Milano, dov'è ambientata: ad emergere è il ceto impiegatizio milanese, in veloce espansione. In occasione del Carnevale, Cesarino si prende l'impegno di organizzare i festeggiamenti sfarzosi per tutti i soci del circolo *Monsù Travet*, che lui stesso ha fondato. I

⁸² Calogero Colicchi, *Socialità e arte nei romanzi di E. De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1965.

partecipanti non dovranno far altro che versare mensilmente una quota che Cesarino gestirà personalmente per realizzare due serate memorabili. I soldi, però, vengono utilizzati per pagare il debito di gioco che l'uomo ha contratto in una mano sfortunata a carte. Secondo l'interpretazione del critico, Cesarino Pianelli è la vittima per eccellenza che la Milano dell'epoca sacrifica: in una città che mette a disposizione della borghesia industriale e commerciale ingenti quantità di denaro, la sete di ricchezza, il desiderio del lusso mai sperimentato prima, non risparmiano parte della piccola borghesia che s'invaghisce di ciò che non si può permettere. Spinto dalla fortissima volontà di apparire, il fratello di Demetrio, regio impiegato a duecento lire al mese, abitua la moglie e i figli ad una vita al di sopra delle sue possibilità e, pur di non rinunciarvi, promette ai suoi creditori facendo poi fatica a mantenere. Per salvare il galà, Cesarino sottrae dalla cassaforte dell'ufficio mille lire ma, una volta scoperto, non trovando nessuno che glielo possa prestare per ripristinare la cassa, decide di farla finita. Egli non può sopportare l'idea di disonorare la famiglia più di quanto abbia già fatto, comportandosi come un ladro.

Se a Milano De Marchi ambienta per intero il romanzo – fatta eccezione per qualche rapidissimo *excursus* alle Cascine Boazze, la tenuta del cugino Paolino nella campagna limitrofa – la città è al centro della sezione iniziale dell'opera, insieme a Cesarino. Durante l'ansiosa ricerca del denaro necessario a salvare la sua reputazione e, in seguito, mentre girovaga senza meta in preda all'angosciosa proiezione del suo destino, egli si muove tra le vie del centro, ormai completamente solo. La prassi narrativa, che caratterizza i racconti, si ritrova in *Demetrio Pianelli* pressoché identica, sviluppata, però, con il respiro più ampio che il romanzo concede. Come in *Elogi funebri* o in *Vecchi giovinastrì*, in uno dei momenti chiave della vicenda – è il suicidio di Cesarino che mette in moto la storia – De Marchi potenzia il suo realismo, calcando la mano sui riferimenti topografici. Si ripresenta, marcata, la relazione tra aumento della tensione dell'intreccio e la necessità di un'ambientazione veritiera, ricca di dettagli riscontrabili.

Lo scrittore inquadra, innanzitutto, il periodo dell'anno: siamo nel pieno del Carnevale. Il consueto fermento che precede la festa del giovedì grasso è smorzato dalla tristezza della pioggia, debole ma continua.

Era un magro giovedì grasso. Piovigginava. Tuttavia le strade formicolavano lo stesso della solita gente che ha sempre voglia di veder qualche cosa anche

quando non c'è niente da vedere e che, in mancanza di meglio, si contenta di vedere sé stessa. Qualche balcone addobbato, qualche strillo di mascherotto, qualche carrozza coi campanelli, davano di tempo in tempo delle illusioni di giovedì grasso, ma intanto piovigginava malinconicamente.⁸³

Che i fenomeni atmosferici si allineino, in un certo senso, allo stato d'animo dei personaggi è molto frequente nella narrazione di De Marchi.⁸⁴ Nel complesso, è evidente il prevalere di condizioni perturbate che, fuor di metafora, oggettivano situazioni di dolore, d'insoddisfazione, di malinconia. In questo caso, dunque, la pioggia prolungata e la fredda giornata di febbraio riflettono l'umore incupito di Cesarino, gravato dalla preoccupazione di non riuscire a saldare il suo debito e, come un infausto presagio, anticipano la tragedia. Riordinando le informazioni che lo scrittore dissemina tra le righe, si è in grado di tracciare su di una mappa immaginaria gli spostamenti di Cesarino in una Milano fedelmente riprodotta. Dal Caffè Carini, dove ha appuntamento con Pardi, buono d'animo ma convinto da sua moglie a non sganciare un soldo, Pianelli si dirige alla sede del Circolo tra piazza Duomo e via Carlo Alberto, risalendo i portici meridionali. Qui, viene immediatamente informato delle richieste del maestro Cappelletti che minaccia, se non gli saranno pagati in breve tempo gli arretrati, di non suonare alla festa. Uscito di fretta, quasi scappando dalle notizie che tutte insieme si accavallano, Cesarino decide di fare una deviazione: invece di tornare al Carrobio, dove lo attende a casa la moglie Beatrice intenta a rendersi impeccabile per il ballo, l'uomo riattraversa i portici, svolta «nel piazzale deserto del Palazzo di Corte» e «in cinque minuti» giunge alla Posta, percorrendo «il passaggio dei Rastrelli».

Cesarino sa che non troverà nessuno disposto a prestargli per l'ennesima volta il denaro e così, temendo il disonore, compie l'atto che segnerà la sua sorte: approfitta della momentanea assenza del collega per sottrarre i soldi dalla cassa dell'ufficio. L'esigua somma è appena sufficiente a far tacere i creditori più agguerriti e a scongiurare l'annullamento della serata. Scoperto l'ammanco, Pianelli ricomincia daccapo il suo girovagare sconclusionato, in preda al panico. Esce da Porta Romana e scende dal tram a

⁸³ Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960, p.28.

⁸⁴ Nava, nel suo saggio *Emilio De Marchi e la crisi di un'età* edito da Patròn nel '64, è uno dei primi ad indagare la corrispondenza tra lo stato d'animo dei personaggi e il tempo atmosferico nella scrittura di De Marchi.

Melegnano, sperando che almeno il suocero lo possa tirar fuori dal guaio, ma i due si lasciano «col veleno negli occhi» non appena il sor Isidoro rispolvera un vecchio contenzioso. Cesarino rientra in città e, fattosi coraggio, prova l'impossibile andando a bussare alla porta di un suo vecchio zio, canonico del Duomo, dal quale non era ben visto. Il tragitto si arricchisce di riferimenti familiari a chi conosce De Marchi:

Seguendo il filo invisibile dei suoi pensieri, venne per le strade spopolate di San Barnaba e dell'Ospedale, passò il Naviglio al ponte di legno e si lasciò condurre fino a San Clemente, dove da molti anni suo fratello Demetrio, un orso della Bassa, abitava tre stanzette sopra le tegole nella casa dei Mazzoleni. La portinaia gli disse che il signor Demetrio era ancora alle Cascine Boazze per fuggire i rumori del sabato grasso. Combinazioni! Le Cascine Boazze sono quasi sulla strada tra Milano e Melegnano, e Cesarino v'era passato davanti il giorno prima⁸⁵.

La zona dell'Ospedale, San Barnaba e, in precedenza, Porta Romana erano già apparsi nei racconti, pubblicati in gran parte prima dell'uscita in volume del romanzo nel 1889, tanto che potrebbero essere definiti "luoghi topici" della narrativa di De Marchi. La reminiscenza della forma breve, peraltro, è svelata dall'allusione all'impressione sonora: Cesarino, come il protagonista di *Lucia*, sente l'orologio dell'Ospedale battere le due e mezzo. L'uomo è spacciato, il tempo a sua disposizione sta per scadere, ma spera ancora d'incontrare qualcuno al Circolo che sia mosso a compassione. Intanto, il brulichio di gente per le vie della città pian piano aumenta; ognuno a suo modo si appresta a celebrare il sabato grasso del carnevale ambrosiano, i borghesi nei loro abiti ostentatamente lussuosi, i contadini sui carretti addobbati ridono sguaiati contro i passanti. Affidata Beatrice al vicino di casa, Cesarino indossa il vestito di gala ed esce: la pioggia non accenna a smettere e così, immerso nel rovello dei suoi pensieri, egli non si accorge di essere fradicio. Entra al Caffè dell'Europa, «sull'angolo della via Passarella», e ordina un *punch* forte. Allucinato dall'angoscia e frastornato dall'ebbrezza dell'alcool, Pianelli lascia in fretta il locale e, invece di girare a sinistra verso il Duomo, piega «a dritta verso il ponte del Naviglio». Si sta facendo giorno, i festeggiamenti devono essersi ormai conclusi e la sua mente lo proietta a casa, dove Beatrice e i tre bambini dormono tranquilli ignari della sua disperazione. Anche la zona di Porta Venezia, lungo il fiume, è deserta e dietro i

⁸⁵Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960, pp.57-58.

balconi bui si percepisce il «silenzio gravido di sonno» che concede una tregua anche ai malati e ai moribondi. L'istante cruciale è ormai vicino, De Marchi illustra l'ultima tappa dell'itinerario di Cesarino:

Il Pianelli capì che era l'ora di tornare a casa e, tra il chiaro e il fosco de' suoi pensieri in disordine, ritornò sul ponte, e, col passo frettoloso di chi ha paura di perdere un treno, risalì di nuovo tutto il Corso, ritraversò piazza del Duomo, alzò gli occhi alle finestre illuminate del Club, dove si ballava ancora: scese per via Torino, passò davanti San Giorgio, senza vedere, senza udire i pochi matti che strillavano e barcollavano vestiti da maschera: passò imperterrito quasi sui piedi di due questurini accovacciati nel rientro di una porta, e venne fino in Carrobbio, non so se cacciato o se tirato da un ultimo pensiero, soltanto in questo vivo, morto indurito nel resto della sensazione, fatta ancora più rigida dai sudori dell'ebbrezza alcolica, che gli si congelavano indosso.⁸⁶

Cesarino scrive l'ultima lettera al fratello, raccomandandogli di farsi tutore della sua famiglia, poi, come se rispondesse al richiamo del portone del solaio sbattuto dal vento, sale le scale e s'impicca.

La città, che continuerà ad essere teatro della vicenda, sembra ridimensionarsi con il subentrare di Demetrio. Mentre Cesarino si muoveva sconfinando dal centro alla campagna, la Milano di Demetrio si rimpicciolisce quasi a paese. L'uomo vive, infatti, nell'abitudine della strada che quotidianamente lo conduce al lavoro – piazza del Duomo, piazza dei Mercanti, Cordusio, Bocchetto – all'andata da un lato, al ritorno dall'altro. La sicurezza del piccolo spazio conosciuto, che Demetrio cerca in tutti i modi di ricreare, memore dell'infanzia in campagna, dovrà presto essere abbandonata per ottemperare alla richiesta del defunto.

La sequenza del *Demetrio Pianelli*, dove pause emotivamente dense compensano le accelerazioni improvvise, rappresenta al meglio il gusto di De Marchi per l'equilibrio. L'estensione del romanzo, inoltre, permette allo scrittore di assecondare il ritmo naturale dell'episodio aggirando i divieti che la narrativa breve, quasi per sua fisiologia, impone. L'antefatto di Cesarino risulta, dunque, non solo calibrato al millesimo ma anche autonomo rispetto al resto della vicenda, una sorta di storia nella storia. Al lettore accorto di De Marchi verrà quasi spontaneo il paragone tra il passo appena citato e *Un condannato a*

⁸⁶ *Ivi*, p.70.

morte. Il racconto esce in «La Vita Nuova» nel 1876 – quattordici anni prima rispetto al *Demetrio Pianelli* – e non sarà inserito in nessuna delle successive raccolte, tanto che Brevini lo colloca nell'appendice della raccolta da lui curata, intitolata *Racconti sparsi*. Carlo Dieti, il protagonista, anticipa Cesarino nel suo errare cittadino e condivide con lui la stessa sorte. L'autore sfrutta l'occasione letteraria per inserirsi nel dibattito, acceso nel ventennio che precede il nuovo secolo, riguardante il tema della colpa e del reinserimento di coloro che hanno commesso un reato. Convinto sostenitore del bene comune e ispirato, su certi fronti, dai principi della religione cattolica, De Marchi si dimostra sensibile ai problemi sociali, tanto da riconoscere per se stesso il ruolo di educatore. Attraverso gli scritti dichiaratamente educativi, ai quali si affianca la letteratura, l'autore svolge il compito che sente più adatto a chi instaura la comunicazione con il pubblico: impartire la “buona morale” a vantaggio dell'intera comunità.

Proprio come Cesarino, Carlo è vittima del gioco d'azzardo. L'impossibilità di ripagare il debito che aveva accumulato, lo costringono a rubare, dalla cassa del negozio dove lavora, qualche migliaio di lire. Condannato dunque per furto, Carlo sconta quattro anni di galera, i sei mesi restanti gli sono abbonati per buona condotta. Il direttore del carcere, che comprende l'essenziale bontà dell'uomo, scrive di suo pugno una lettera di raccomandazione che lo avrebbe aiutato a rifarsi una vita. Purtroppo le aspettative di Carlo saranno puntualmente deluse, a dimostrare che la società di De Marchi non crede nella redenzione dell'individuo. La vicenda è ambientata dapprima a Voghera, ma si tratta di una parentesi che si chiude in fretta: il destinatario della lettera, l'avvocato Lesti, rimbalza il giovane a Milano. Alla città lo scrittore allude già prima, quando Carlo pensa al cimitero dove giace la moglie, durante il viaggio in treno verso Voghera. Dopo il periodo di reclusione, il primo impatto con l'esterno lo lascia frastornato: la gente indaffarata, il passaggio dei carri, il richiamo dei mercanti non gli impediscono di manifestare la felicità di potersi muovere in totale libertà, quasi godendo dell'indifferenza altrui.

Eccolo ora a Milano, città altiera dal nome di buona e che Dieti rivide dopo quattro anni allegra, affaccendata, attenta ai bisogni dei poveri, pietosa verso i ciechi, i rachitici e solo contro di lui alquanto arcigna.⁸⁷

⁸⁷ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p.481.

Il capoluogo lombardo non gli riserva la calorosa accoglienza prospettata dal dottor Lesti e Carlo dovrà bussare a tante porte, sopravvivendo a stento con le trenta lire del sussidio. La detenzione che avrebbe dovuto essere garanzia dell'espiazione della sua colpa, è macchia indelebile agli occhi di chi lo guarda. Quando ormai le angustie quotidiane sono troppe da affrontare e la morte lo minaccia, il giovane ruba un paio di orecchini per rivenderli ma l'incontro fortuito con un antiquario lo salva. Dopo qualche giorno il signor Cordicella gli presenta la sua prima paga: Dieti è felice, ha finalmente trovato un'occupazione dignitosa e dopo aver calmato la fame, decide di concedersi una serata alla Scala lasciando che la musica conforti il suo animo. Accomodatosi in uno dei salottini eleganti del teatro, Carlo trasalisce alla vista della moglie agghindata, che per tutto il tempo della prigionia, gli avevano fatto credere morta. Ogni giorno non aveva mancato di rivolgere un pensiero alla donna e alla bimba che credeva sepolte nel cimitero fuori Porta Vittoria. Evelina è sconvolta e, all'osservazione dolorosa del marito in lacrime sulla sua nuova vita da signora, ella perde la pazienza e lo accusa di essere la causa della sua rovina. Evelina si era fidata ciecamente di Carlo, ma dopo il suo arresto, era stata costretta a mendicare per portare a termine la gravidanza. Purtroppo tanti sacrifici erano stati vani: per la sofferenza patita dalla madre, la bimba era nata morta.

Di fronte alla disperazione della donna, Dieti non può far altro che scusarsi tra i singhiozzi. Fuori di sé, scende in fretta le scale del teatro ed esce in strada. Inizia, dunque, il vagabondaggio dell'uomo in una Milano notturna e fangosa, ricostruibile grazie ai riferimenti puntuali. Dalla Scala, il giovane arriva in piazza Beccaria mentre si stanno accendendo i lampioni del teatro Fiando, passa di fronte al Palazzo di Giustizia accelerando il passo per lasciare indietro ricordi poco piacevoli, giunge al Verziere e il formicolio della gente intorno solleva la sua mente per un istante. All'improvviso la solitudine lo assale: non ha né casa né famiglia, e peggio, realizza che gli sarà negata per sempre la speranza del perdono. In lontananza il povero Carlo intravede il dazio di Porta Vittoria, l'estrema barriera che s'interpone tra la città e l'aperta campagna.

Uscito di porta, a poco a poco le case si fecero basse e rare e ricominciarono le siepi e le piante. La strada divenne più fangosa, rotta da pozzanghere, e ingombra dai mucchi dell'ultima neve. Dieti non pigliava fiato e camminava sempre dritto su per quella strada sprofondata tra due filari di salici, che si scuotevano ad ogni soffio di brezza. Giunse al muricciolo del cimitero e tratto

da una pietosa abitudine si accostò al cancello, ne prese le sbarre irrigidite e, posandovi la fronte pensò, pensò, ingannato dal suo stesso pensiero una volta esclamò «Povera Evelina!» come se ella fosse là sotto.⁸⁸

Giunto ai resti del fortino austriaco, si butta su un viottolo, tutto a destra, costeggiato da due gore. Attorno a lui, solo lo spettacolo silenzioso dei campi innevati e l'impercettibile presenza di un gruppetto di case celate nella nebbia. Isolato dal resto del mondo, Dieti percepisce solo il gorgoglio dell'acqua che sovrasta il flebile richiamo della voce della sua Evelina. Rincorrendola, arriva sulla sponda del canale e si ferma per un attimo a contemplarne il corso veloce, saldo ad un ramo di robinia. Dall'oscurità emerge un ponticello che gli avrebbe consentito di farsi ancora più vicino al suono a lui tanto caro e, mosso dall'impeto, salta con tutto il suo peso sul legno che cede facendolo sprofondare. Dieti muore annegato dopo una notte d'angoscia, in fuga per la città dagli incubi del suo passato e dalle allucinazioni generate dalla sua colpa. I punti di contatto tra la prima sequenza del *Demetrio Pianelli* e il racconto di Carlo Dieti sono molteplici, non solo dal punto di vista contenutistico ma anche per ciò che concerne lo sviluppo narrativo dei fatti. Nello specifico, sostenuti dalla cronologia della pubblicazione, si può ipotizzare la sequenzialità delle due storie, Cesarino cioè sarebbe in un certo senso la versione successiva del protagonista di *Un condannato a morte*. Se entrambi muoiono, più o meno consapevolmente, di propria mano – il fratello di Demetrio Pianelli decide che la morte è l'unica possibilità che lo può salvare da un destino ben più infamante, Carlo invece è vittima di un incidente ma ormai è completamente indifferente alla vita – le premesse alle vicende ideate da De Marchi si oppongono. Nonostante l'intenzione critica che, nel 1876, anima *Un condannato a morte*, l'autore mostra di nutrire ancora fiducia nel consorzio umano. In fin dei conti Dieti è annientato dalle accuse insopportabili della moglie, una volta scoperto di aver vissuto nella menzogna per anni, e non dal peso del suo peccato originario. Per ciascun borghese che vede nel giovane un incorreggibile ladro, c'è l'obiettività dell'antiquario Cordicella che rende possibile il suo reinserimento prima del tracollo finale.

A distanza di quattordici anni, invece, De Marchi affida al romanzo la propria disillusione: la prospettiva pessimista è esternata dalle azioni e dalle decisioni di Cesarino.

⁸⁸ *Ivi*, p.493.

Il regio impiegato non contempla nemmeno per un istante l'idea di affrontare il processo, scontando in carcere la giusta pena al reato commesso, e quando il pensiero, in virtù delle circostanze, lo sfiora, gli appare lampante il disonore che avrebbe investito lui e la sua famiglia. Quale destino avrebbe mai potuto apparecchiarsi per i figli di un ladro? I piccolini, Mario e Naldo, sarebbero forse finiti in qualche istituto, mentre la sua dolce e pura Arabella sarà di certo costretta ad elemosinare la compagnia degli uomini per mantenersi. Nell'ottica del disperato Pianelli, uccidersi è l'unica soluzione che gli garantisce di evitare, almeno sotto il profilo giuridico, la condanna. Con straordinaria lucidità, egli ammette il suo sbaglio e individua il vero colpevole che l'ha spinto al gesto estremo, la società in cui vive. Proprio lui che aveva prestato servizio per ben tre volte in guerra guadagnando due medaglie commemorative e un degno congedo, ora, di fronte a un buco di qualche migliaio di lire, si deve ammazzare. Se in *Un condannato a morte* l'autore traccia i profili di una realtà sociale comunque inclusiva, che riammette l'individuo dopo un periodo di emarginazione, l'impiegato milanese sa di aver perduto per sempre il suo posto a causa della volontà prevaricatrice che ha avvelenato i suoi concittadini.

Cesarino Pianelli sarebbe, dunque, l'evoluzione di Carlo Dieti, calato in un contesto mutato che De Marchi cerca di rappresentare. Che la memoria del racconto breve sia rifusa a modellare il romanzo è evidente nello snodarsi degli avvenimenti che spesso si richiamano. Entrambi sono colpevoli dello stesso reato, il furto, che denota la centralità del denaro nella visione della classe borghese di fine Ottocento; le atmosfere e i sentimenti dei due personaggi nell'errare notturno si evocano vicendevolmente. Il bisogno di cercare rifugio lontano dal mondo, li conduce per le vie di una Milano notturna – umida e fangosa per Dieti, gelida e scossa dalla pioggia nel tragico Carnevale di Cesarino – mentre i balconi chiusi dei palazzi attorno e le coppie ritardatarie, che rincasano, aumentano la percezione della loro solitudine. Accarezzando il pensiero della morte, il protagonista di *Un condannato a morte* sperimenta la perdita di lucidità che colpirà, nelle stesse circostanze, anche Pianelli: stordito in seguito al colloquio con Evelina, egli perde coscienza di sé muovendosi come un automa, fino al delirio totale che lo farà precipitare nel fiume. Non è un caso che nella follia – precedente alla stesura della lettera alla moglie – Cesarino si avvicini all'acqua. L'elemento conferma la sua forza centripeta anche nel romanzo quando, sospinto dall'impeto dello sconforto, l'uomo si precipita al Naviglio, dove «dalla stradetta

alzaia che passa sotto il ponte e rasenta il pelo dell'acqua [...] non c'è che un passo per chi voglia farla finita con la vita».

Concentrando la mia analisi sulla prima sezione del *Demetrio Pianelli* e, in particolare, menzionando i momenti principali del cammino di Cesarino, ho voluto dunque mettere in risalto i punti di contatto tra la struttura narrativa dei racconti e quella del romanzo. Spiccano le sequenze costruite sul “movimento”, che introducono o avvengono in concomitanza dell'azione principale: il narratore accompagna per strada gli amici in *Vecchi giovinastri* prima e dopo l'arrivo a casa di Carlinetto, Tonio e Stefanino camminano verso l'Ospedale dove hanno deciso di lasciare l'orfana, Arabella – la protagonista dell'omonimo romanzo, seguito di *Demetrio Pianelli* – scapperà dall'appartamento della sua infanzia, al Carrobio, seguendo i binari della ferrovia fino in aperta campagna, prima di morire nel suo letto in preda alle allucinazioni. L'apice della tensione nell'intreccio è sostenuto da scene concitate dove i personaggi devono raggiungere una meta, cercano disperatamente qualcosa – è il caso di Cesarino, moderno cavaliere arturiano, alle prese con una vera e propria *queste* fallimentare – fuggono per rimediare a qualcosa che li opprime. De Marchi potenzia la tecnica realista con la citazione topografica minuziosa, assolutizzandola: il nome proprio è sufficiente ad evocare in chi legge un luogo che non ha bisogno di ulteriori definizioni. Soprattutto nelle prose brevi, dove le pause descrittive molto dettagliate finirebbero per rompere il ritmo ordinato che si predilige, l'autore lascia che il contesto si esaurisca completamente in una parola, o poco più. A sua discrezione, si riserva qualche indicazione aggiuntiva alle situazioni che esulano la norma della realtà a cui si fa riferimento: nel *Demetrio Pianelli*, ad esempio, De Marchi si sofferma sulla gente mascherata che si reca al ballo, sugli addobbi dei carri che sfilano chiassosi; il Natale, con le sue atmosfere confortanti che sembrano sciogliere la neve copiosa, offrono ulteriori spunti nei racconti.

Che si tratti di romanzo o di narrativa breve, la rievocazione della via, della piazza o della chiesa del centro cittadino, sono chiari indizi del rapporto che lega lo scrittore a Milano, connotato, secondo Giorgio De Rienzo⁸⁹, dall'affetto. I quadri paesaggistici godono di ampia diffusione alla fine dell'Ottocento e incontrano il gusto di tutti quegli scrittori che vogliono celebrare l'appartenenza ad una terra, o ad una tradizione.

⁸⁹*Opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giorgio De Rienzo nella collana *Classici italiani*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978.

Approfondendo l'analisi, il critico ne rivela la velatura nostalgica tipica di ciò che ormai si è irrimediabilmente perduto. Si riferisce esplicitamente alle pagine introduttive di *Milanon Milanon*, dove De Marchi tratteggia l'antica topografia cittadina allestendo l'ambientazione adatta alle sue prose vernacolari, e al già citato *Dintorni di Milano*, ricco di quadri paesaggistici che riemergono dalle memorie infantili dello scrittore. Amalgamandone tutti gli elementi, senza tralasciare gli accenni o i passaggi descrittivi più estesi delle altre opere, si staglia l'immagine di una Milano vitale, luminosa, materica. La penna si sofferma non sulle convulse attività economiche, sui traffici dei cittadini, ma sull'estetica imponente ed elegante dei monumenti che testimoniano un passato illustre in cerca di un dialogo continuo con il presente, troppo spesso sordo ai suoi richiami. De Rienzo menziona alcuni passi dei romanzi demarchiani che mettono in luce queste caratteristiche. Il campanile delle Ore, ad esempio, è paragonato ad un «un bel soldato dritto» che si erge sul disordine dei tetti nell'alone rossiccio delle sue decorazioni di terra cotta; della Galleria, invece, egli insiste sul gioco armonioso del marmo e dei mosaici, la loro lucentezza che accoglie i «cristalli dei negozi», «gli ori delle ditte» e «gli stucchi delle pareti lisce come specchi» restituendo la luminosità dei raggi del sole. La dinamica tensiva che s'instaura tra l'antichità e la nuova Milano è testimoniata da un passo de *I dintorni di Milano* che De Rienzo cita in nota: «In questo nuovo periodo che si promette spariranno anche le ultime tracce della vecchia Milano. Quella lingua *schietta, gaiarda* [...] cederà il campo ad una lingua mista e scolorita, senz'anima, alla lingua degli affari e dei telegrammi»⁹⁰.

De Marchi si fa interprete del rifiuto del *Milanon*, che travolge tutto con l'onda del progresso, decentrando, se così si può dire, le sue narrazioni nei paesini e nelle campagne che gravitano attorno alla città, dove la vita è ancora scandita dal ritmo lento della tradizione. Mi riferisco in particolare al seguito del *Demetrio Pianelli*, dove l'ambientazione urbana cede il primato al luogo che faceva da sfondo alle fughe del protagonista. *Arabella* rappresenta per certi versi il ritorno alle origini: la storia riprende alle Cascine Boazze, la tenuta del cugino di Demetrio, Paolino, che ha sposato Beatrice dopo la tragica morte di Cesarino. Sebbene la famiglia avesse sempre vissuto in un appartamento al Carrobbio, il trasferimento alle Cascine è atteso con la trepidazione che

⁹⁰ Ivi, p.31.

accompagna sempre il cambiamento. Immersi nella natura, Arabella e i suoi fratelli si riprendono dal dolore e dagli stenti degli ultimi mesi a Milano. Sebbene, soprattutto nella seconda parte, i quadri cittadini saranno teatro di alcune delle sequenze principali, il vagheggiamento dei colori e delle atmosfere dei campi sarà loro sempre contrapposto: la protagonista, sfinita da un'esistenza che non sente sua, contempla nella mente la pace della chiesetta che, sola, era custodita da una distesa di terra, il sollievo dell'ombra degli alberi affacciati sul sentiero, lo studio e la meditazione del convento nei mesi di scuola. La dimensione cittadina non le è estranea – e non è un caso che la giovane muoia al termine di una disperata fuga dalla città – tuttavia ella si dovrà adattare per forza, come lo zio Demetrio che, costretto ad abbandonare la campagna natia per non morire di fame, adora il verde degli antichi poderi sul piccolo altarino di erbe allestito sul balcone del suo quartierino.

Il repentino mutare della realtà sociale milanese che lascia inermi i suoi stessi abitanti, genera un sentimento di diffidenza che permea anche i racconti di De Marchi. Di solito, il rimpianto dei “bei tempi andati” non è affidato ad esplicite intromissioni dell'autore, ma è percepito in prima persona dal lettore che giudica i fatti narrati. In *Carliseppe della Coronata*, ad esempio, Milano fagocita l'individuo: l'ultima speranza di essere aiutati è vanificata nel chiasso dei mezzi che corrono e dal passaggio della gente indifferente che sparisce nella nebbia. Varcando le porte della città, il contadino avverte subito il disagio che si prova in un luogo che non gli è familiare, sensazione che aumenta mentre attende il conte in uno dei salotti del palazzo. Sedutosi su di un seggiolone di legno si guarda intorno, intimidito dallo stemma sopra di lui e dai ritratti di sconosciuti antenati appesi al muro. Le livree sostenute da alcuni grossi chiodi assumono le sinistre fisionomie di servitori impiccati. Carliseppe è solo, non tanto fisicamente quanto moralmente, catapultato in un mondo sconosciuto dove vigono leggi inconsuete. L'unico punto di riferimento è il figlio, che osserva di tanto in tanto dalla finestra: il ragazzo è rimasto di guardia al carretto, mangia un pezzo di pane infradiciato dalla pioggia battente. Anche Carlino, forse per l'atteggiamento che ne tradisce la provenienza, è preso di mira da un ragazzino che aveva lanciato una castagnola tra le zampe dell'asino. Milano non accoglie la richiesta dei due contadini mostrando, come aveva detto Dieti, un viso altero dietro il dolce suono del suo nome.

II.2 Il paesaggio rurale

In *Il primo De Marchi fra cronaca e storia*⁹¹, Marcella Gorra traccia il profilo di un autore risolutamente “bovino”, nonostante i suoi scritti testimonino un indiscutibile *milanesismo*. Se nei romanzi non mancano ricchi quadri campestri, questa tendenza è confermata *in primis* dai racconti. Nella totalità delle raccolte riunite da Franco Brevini, si contano, a fare da controcanto alle atmosfere cittadine, diciotto storielle di ambientazione rurale. L’aggettivo, che intende tutto ciò che pertiene alla campagna nell’accezione più ampia, è calzante nel caso di De Marchi: tra il marrone della terra interrotto dall’ocra delle cascine, si snodano le strade solitarie che conducono ai paesini. Il movimento è all’inverso, l’azione si allontana dal centro urbano per spostarsi verso l’esterno, in luoghi dove il clamore del nuovo e la rapidità del progresso si affievoliscono nell’abbraccio della natura, fino a spegnersi.

La geografia di queste narrazioni è, come nel caso di quelle alle quali fa da sfondo Milano, ricostruibile con rigorosa esattezza grazie alle coordinate che l’autore stesso non manca di specificare. A tal proposito, l’introduzione alla raccolta *Sotto gli alberi* rivela l’esigenza di ricondurre le storie dov’erano nate, dopo aver viaggiato tanto sui giornali, a riposare sotto il verde degli alberi che infonde la speranza anche al più triste degli uomini. L’affermazione è preceduta da un lungo quadro paesaggistico, una breve ma significativa anteprima di quello che sarà il tono della scrittura.

Pochi passi sopra Maggianico v’è un luogo fresco detto “le Selvette”. Ivi sono molti castani e alcuni faggi d’un verde ancor novello. L’erba vi è folta e spessa di fiori. La margherita, la pratolina, il botton d’oro, il ranuncolo coi loro colori misti macchiano il bel verde dei prati, che salgono un pezzo a ricoprire la schiena del monte, finché questo pare che si scuota ruvidamente d’addosso, per continuare erto e sdegnoso il suo viaggio verso il cielo. A destra l’occhio si stende pel vasto territorio di Lecco, diffuso e collegato casa con casa, come le idee di un periodo manzoniano. In fondo si apre lo specchio azzurro del lago, donde si distacca l’Adda, che si sprofonda dietro alcuni poggi, per ricomparire più bassa, più malinconica verso le colline della Brianza.⁹²

⁹¹ Marcella Ceccono Gorra, *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1963, p.127.

⁹² *Emilio De Marchi*. Novelle, a cura di Franco Brevini, cit., p.69.

Il realismo – allo stesso tempo obiettivo al quale la scrittura propende e fonte inesauribile d’ispirazione – s’intravede attraverso la nomenclatura esatta della varietà di fiori che colora il prato e la volontà di situare geograficamente il luogo, scansando ogni equivoco. Nello specifico, Maggianico è uno dei rioni di Lecco, a sud del centro abitato. I racconti rappresentano, per l’autore, l’occasione propizia per conferire un’inedita fisionomia alla personalissima conoscenza del territorio: il profondo attaccamento che sente, lo aiuta a trovare la giusta ambientazione ad ogni storia. Come le onde sulla superficie crescono man mano che si allontanano dal punto in cui il sasso è entrato in acqua, così l’autore si sposta dal cuore della grande città al nord, verso i laghi e le montagne lombarde. Dalle tenute disseminate nella campagna appena fuori Milano o dai villaggi della cosiddetta “area metropolitana”, si sale in direzione nord-est nella provincia di Lecco e dalla parte opposta, nella zona di Varese. L’orizzonte immaginario della prosa breve si estende, quindi, lungo tutto il settentrione dell’odierna regione lombarda, valorizzandone la morfologia.

Seguendo la successione delle raccolte proposta da Brevini, la prima storia che De Marchi non colloca in città è quella di *Un povero cane*: siamo nella cascina Mornata, dove il signor Rocco ha riunito tutta la famiglia per festeggiare insieme il Natale. Lo scrittore si limita a precisare il nome della tenuta, lasciando supporre che questo rimandi ad una località come spesso accadeva un tempo nelle campagne dove, attorno ad un casolare imponente, le casupole dei contadini davano vita ad un piccolo agglomerato. Sebbene al centro non ci sia la descrizione paesaggistica ma l’incoraggiamento all’altruismo, l’accenno al panorama non manca. I campi che circondano la Mornata sono coperti da una spessa coltre bianca che assomiglia ad un grande lenzuolo e la luce della luna, che illumina appena il cielo, filtra tra i rami delle betulle. L’aspetto della tenuta, invece, contrasta con lo splendore etereo della neve e dei raggi lunari:

La cascina Mornata era un vasto casolare quadrato, poco alto, livido, col tetto storto, coi pilastri rosicchiati, con le altane di legno rustico, chiuse da un largo portico, pure a pilastri, dov’erano le caschine del fieno, della paglia e dello strame. In mezzo si apriva la corte, ingombra di carri, di attrezzi, di botti,

sparsa di letame che, misto alla neve pesta, sgocciolava in una gora color cioccolato verso l'imboccatura della porta.⁹³

L'insistenza sulla confusione dell'aia, sui liquami che si mischiano alla neve in una fanghiglia sporca che minaccia gli animali e gli uomini sprovvisti di stivali, sono gli indizi che invitano il lettore a non farsi ingannare dall'abbondanza della tavola: Rocco si atteggiava da padrone sebbene paghi ogni mese un'ingente somma per avere in gestione la cascina. Il guadagno, frutto di una stagione propizia, l'ha insuperbito a tal punto da fargli dimenticare le sue umili origini e peggio, da implicarlo nella morte del povero Pattina colpito dalla pellagra. Rocco s'infervora mentre viene a sapere che l'uomo si sarebbe annegato in preda ad un *raptus*, ma la congiunzione *anche* riferita al cane di Pattina che il figlio maggiore del fattore uccide, getta, proprio nell'ultima frase, un'ombra sulla sua versione dei fatti. Insomma, se non si è certi che l'affittuario gli abbia sparato, di sicuro egli è colpevole di non averlo sfamato. Nonostante l'ambientazione cambi totalmente e il lettore non sia più catapultato nel traffico delle vie milanesi, De Marchi rimane fedele ai suoi espedienti narrativi: la citazione topografica, ad esempio, fa sempre capolino. In *Un povero cane*, il nome della località vicina al fosso che ha inghiottito Pattina, la Scesa, potenzia l'impressione del vero.

Ne *Il moto perpetuo* appare ancora una cascina situata nei dintorni della Molina, adibita a laboratorio da Carmine, uno scienziato stravagante che tenta di costruire una macchina per riprodurre, appunto, il moto perpetuo. Il modo in cui l'autore situa gli avvenimenti ricorda quello di *Vecchi giovinastri*: si indicano esattamente le coordinate del posto senza però fornirne una descrizione dettagliata, come se fosse scontato che il lettore lo conosca. Con disinvoltura, inoltre, la voce narrante fa un salto nel presente specificando che la tenuta di Carmine serve oggi da impalcatura di sostegno a un condotto d'acqua che alimenta un'imponente sega meccanica. Sono tutti particolari che non giocano un ruolo fondamentale nello svolgimento della storia ma che ne garantiscono la verosimiglianza, conferendo la naturalezza tipica di una conversazione tra conoscenti. Del resto, nell'ambito dei racconti, è raro che De Marchi si erga a severo censore della condotta umana; egli utilizza lo strumento della scrittura per calarsi in una riproduzione, fittizia ma fedele, della quotidianità dei suoi contemporanei, vestendo i panni del saggio mentore a garanzia

⁹³ *Ivi*, p. 47.

dell'efficacia dei suoi moniti. La spontaneità, il tono dimesso delle narrazioni campestri è volutamente cercato per far risaltare l'incolmabile divario tra la moderna Milano industrializzata, in mano ai borghesi arricchiti sospinti dalla turpe morale del denaro, e le zone rurali con i loro abitanti che si fanno portavoce degli antichi valori, scandendo le giornate al ritmo delle consuetudini secolari. Giorgio De Rienzo, nell'introduzione alle *Opere di Emilio De Marchi* per la collana *Classici Italiani*, prende spunto dall'inegabile percezione d'isolamento avvertita nel contesto urbano già industrializzato, per avviare la sua riflessione. Legittimato dalla citazione da *I dintorni di Milano* – «non v'erano [...] né troppi giornali, né troppa scienza a guastare la digestione»⁹⁴ – il curatore è convinto che lo scrittore lombardo si sia lasciato affascinare dal mito, largamente apprezzato dai prosatori del secondo Ottocento, del «piccolo mondo antico», che renderà celebre Fogazzaro. L'espressione rimanda all'urgenza di recuperare la dimensione autentica dell'esistere, che è possibile rintracciare dove ancora si praticano i cosiddetti rituali di vita collettiva, quei momenti, cioè, nei quali i membri di una certa comunità sono in grado di oltrepassare i limiti del proprio io per trasfondersi in essa. La natura custodisce la soglia di questo regno apparentemente perduto, che s'intravede nelle sequenze descrittive che ne delineano il profilo:

Il sole tramonta a poco a poco. Dai prati si svolge un leggiadro fumo di nebbia, e fumano anche i comignoli delle vecchie cascine, che al venire dell'oscurità pare che si sprofondino nelle siepi, negli avvallamenti, stringendosi in sé, raccogliendosi intorno il verde bruno dei grandi alberi del bosco; è quasi un fuggire, un rimpicciolirsi di tutte le cose [...]; è la sera con tutte le sue dolci reticenze, co' suoi lunghi sottointesi, co' suoi tremiti, con tutte quelle voci, che si distaccano dai casolari, dai pagliai, dai chiassuoli campestri, per diventare un insieme di gridi, che sembrano suoni dell'aria, dell'ombra, dello spirito.⁹⁵

L'incipit di *Filosofi che non parlano* ci trasporta nell'ora purpurea dell'imbrunire, quando il sole che tramonta accende tutto di luce, tanto intensa quanto fugace. Mentre intorno si prepara la sera, Edoardo e Margherita passeggiano stringendosi l'uno all'altra. Anche loro, come le piante e la fauna che popola la campagna, sono spinti da una forza

⁹⁴ *Opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giorgio De Rienzo, *cit.*, p. 34.

⁹⁵ *De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p.105.

invisibile ad avvicinarsi. Se al lettore fosse concesso l'esercizio dell'immaginazione, egli penserebbe che la coppia si stia rigenerando dalla frenesia quotidiana immergendosi nel momento «benedetto» che segna il termine di un'altra giornata: la camminata distensiva fino alla chiesetta, una breve sosta inginocchiati sui banchi prima di tornare a casa. Edoardo e Margherita compiono l'incantesimo celato, in potenza, nei quadretti rurali dello scrittore milanese. Senza remore, essi si abbandonano totalmente al tramonto scavalcando il confine di se stessi per diventare un tutt'uno con ciò che li circonda: è Margherita che, sostenuta dolcemente dalla spalla del marito, «pensa forse a nulla, quasi fuori di sé» e, abbandonata la razionalità, si lascia condurre dal desiderio. Ella è dovunque vuole essere, conta i lumicini della via che fanno da controcanto alle stelle che spuntano, si raffigura con un vestito dello stesso verde opalino del cielo, immensamente felice di sperimentare la misura dell'infinito. L'atmosfera, invece, ispira il marito a lasciare le briglie sciolte all'ispirazione poetica ed esorta Margherita a dissetarsi della sera come di un vino pregiato. Immersi nella conversazione, i due arrivano finalmente alla chiesetta dei Cappuccini dove si respira il pacato raccoglimento dell'esterno: il buio è smorzato dalla fiammella delle candele votive, e dalla finestra sopra l'altare maggiore entra l'ultimo chiarore del cielo, espediente utilizzato dall'autore per rimarcare lo scorrere del tempo. È notte, e a segnarne l'inizio, immancabile, si ode la campana del convento che suona l'*Ave maria*:

Il suono si distese per la valle, ridestando qualche piccolo eco dal monte opposto: altri squilli risposero dalla campagna, avvolta nelle tenebre, e giù, nei campi di frumento, splendevano le lucciole.⁹⁶

La quasi totale corrispondenza tra la natura e l'atteggiamento dei due protagonisti si interrompe solo quando Margherita si concentra nella preghiera. Il confronto con Edoardo a proposito dell'amico Eugenio, materialista convinto, l'ha lasciata sgomenta. Di fronte allo spettacolo dell'esistenza, all'intangibilità dell'anima e al mistero della morte, la donna fatica a credere che al mondo ci sia chi sostiene che ogni manifestazione vitale sia riducibile al nulla della materia. Da notare, tra l'altro, che Margherita è assalita dai dubbi che la distraggono dalle sue suppliche proprio in un luogo sacro, simbolo del credo diametralmente opposto al materialismo.

⁹⁶ *Ivi*, p.110.

Sotto gli alberi si conclude con *Scaramucce* e *Giampietro e Giampaolo*. Nel primo racconto, quadretto di vita militare, fanno capolino i nomi di diverse località che contribuiscono all'impressione realistica della vicenda. Si tratta del primo racconto, tra quelli inclusi fino ad allora nelle raccolte, ad essere ambientato fuori dalla Lombardia, in Piemonte per la precisione. Da Oleggio, in provincia di Novara, la truppa riceve l'ordine di raggiungere il grosso dell'esercito; i soldati si spostano passando per «i brulli poggi» di Gagnago e di Cumignago, nei pressi del Monte Rosa, fino a scorgere le rive del Lago Maggiore «azzurro come il cielo, nella sua bella conca di montagne verdi, dipinta in cima dal sole di un bel colore carminio» - descrizione forse un po' affettata accanto al riepilogo fedele del tragitto. *Giampietro e Giampaolo*, invece, ritorna in Valsassina, località lombarda in provincia di Lecco. Moggio è un piccolo villaggio dove vivono il mugnaio Giampietro e il torchiatore Giampaolo che, avendo di proprietà l'uno l'asino e l'altro il carretto, iniziano una collaborazione che per parecchi anni si rivela fruttuosa. Oltre alla localizzazione inequivocabile dei fatti, il bozzetto rusticano è declinato sapientemente da De Marchi, abile nella ricostruzione delle abitudini dei contadini della zona.

A due anni di distanza da *Sotto gli alberi*, esce nel 1885 *Storie d'ogni colore*. Brevini che si attiene con scrupolo all'ordine cronologico delle pubblicazioni, colloca, dunque, *Storie d'ogni colore* a seguire, riportando in apertura la riflessione dell'autore che credo si generi a posteriori, solo dopo la rilettura integrale dei testi. De Marchi ne racchiude l'essenza in una metafora, già utilizzata in precedenza: i suoi testi sono come uno stormo di rondini che tagliano rapide l'aria, senza lasciare nel cielo alcuna traccia del loro passaggio. L'immagine ha ben poco di originale ma, vista la significativa posizione che occupa, preannuncia il motivo naturalistico che farà da filo conduttore e rivela molto a proposito della concezione che lo scrittore ha delle prose brevi. I racconti, come il volo di questi uccelli migratori, si esauriscono velocemente nella loro leggerezza quasi impalpabile. In un batter d'occhio passano e se ne vanno per sempre. È da escludere che De Marchi non li prenda troppo sul serio: nell'*Epilogo* di questa raccolta precisa il nesso indissolubile tra libro, inteso in senso lato, e morale, senza contare poi il dato oggettivo, cioè i cinque volumetti di racconti che egli curerà in prima persona nel corso della sua carriera letteraria. Credo che la rondine, imprendibile e che mai si posa, esemplifichi l'incapacità di coercire la materia di queste storie entro i limiti di una pagina: essa,

alimentata dalla realtà della gente, delle cose e della lingua, lontana dall'astrattezza e dall'enfasi, apre in direzioni ogni volta diverse, forte della sua infinita abbondanza.

Per quanto riguarda l'ambientazione, *Storie d'ogni colore* è la più eterogenea. La presenza di Milano è ridotta a due storie, mentre De Marchi si lancia nella rappresentazione di paesi stranieri, l'Olanda e la Germania. A coprire la parte maggiore sono le località a nord di Milano, Lecco, Como e il lago, Varese e il Lago Maggiore. *Paesaggio alpestre*, inaugura la serie di testi, accompagnato dal sottotitolo *Piazzo*, coinciso e densissimo. La fisionomia di Piazzo ne complica l'identificazione visto che, come si legge, si tratta di un piccolo villaggio di montagna difficilmente raggiungibile, e le carte geografiche riportano altre tre voci omonime nelle province di Torino, Trento e Bergamo. L'autore intende una piccola località della Valsassina, nei dintorni di Lecco. Come in *Filosofi che non parlano*, De Marchi dà prova della leggerezza del tocco descrittivo, restituendo un'immagine d'effetto ma delicata allo stesso tempo.

Piazzo è una frazione distante tre quarti d'ora dal campanile della parrocchia, sulla montagna. Vi si può andare per diverse stradacce sassose che in tempo di pioggia si cambiano in veri torrenti e che qua e là s'intricano nel frascome e nei roveti del bosco.⁹⁷

Colpisce l'abissale diversità tra il tramonto rosseggiante, che con le sue sfumature accoglie i passi di Edoardo e Margherita, e l'asprezza del percorso obbligato per raggiungere Piazzo. Due figurazioni che rappresentano le facce opposte della natura: da un lato, quella che invita ad immergersi in essa, dall'altro quella che custodisce gelosa i segreti della sua bellezza rendendosi impenetrabile all'uomo. Infatti, il temerario viandante che non si lascerà insidiare dalle «stradacce sassose» sarà premiato da una splendida vista. La pendenza si fa più dolce e, all'improvviso, egli entra in un'area raccolta, un «altopiano» circondato da un centinaio di castagni antichi che mostrano il tronco ruvido e l'intreccio dei rami. Il piede, che prima procedeva a stento, ora è ristorato dall'erba, morbida come il muschio, nella quale affonda fino alla caviglia. Tutto intorno, domina il verde scuro del bosco.

⁹⁷ *Ivi*, p.135.

Se vi batte il sole caldo e lucente, la volta, per dir così, del padiglione diventa chiara d'un verde smeraldo trasparente, tenerissimo, che l'aria, giuocando, agita leggermente, scoprendo al disopra pezzuole celesti come si pensa che sia da bambini il manto della Madonna, e al disotto, sul prato, il sole sparpaglia pezzuole a scacchi d'un bel colore incarnatino.⁹⁸

Il paragrafo di apertura di *Paesaggio alpestre* attesta che De Marchi in questo luogo dev'esserci stato per forza. È meticoloso nel riferire i cambiamenti che interessano il boschetto nell'arco della giornata, a seconda di come la luce lo colpisce. Fa capolino, di nuovo, un paragone – quello tra l'azzurro del cielo e la veste della Madonna – in sintonia con lo stile dell'autore e con il tono del racconto: la prosaicità della metafora ne determina, quasi in contraddizione, la ricchezza. L'immagine semplice, frutto della fervida immaginazione dei bambini, potrebbe benissimo essere quella riferita dalla viva voce di uno degli abitanti del luogo. La sequenza descrittiva continua, infatti, con la menzione dei due casolari affacciati sulla piana verdeggiante e con la presentazione della «popolazione»: quindici persone in tutto e una gran varietà di animalletti e insetti. Emerge un De Marchi “entomologo”, che si diletta nell'enumerare nomi non scientifici – le libellule, le cavallette, i salterelli, i moscerini, le vespe, i mosconi, le formiche, i grilli – ma conosciuti da tutti, creature, per così dire, patrimonio della cultura popolare. Piazza, un paesino isolato, dove il tempo sembra essersi fermato e la natura detta l'unico ritmo ammesso, rappresenta l'alternativa più radicale alla vita a Milano, per l'epoca già metropoli. Il narratore ricorda la prima volta che aveva sfidato il sentiero per arrivare fin lassù: si era trovato di fronte a dei bambini «scalzi, con le gambette nude fino al ginocchio», che giocavano immersi nella frescura della vegetazione. E questi giovinetti gli erano sembrati animati da uno spirito caldo ed energico, lo stesso che trasudava dai sassi coperti di muschio lì attorno. Il loro aspetto libero e la genuinità dei loro gesti sono gli indizi che svelano il rapporto di comunione che ancora riescono ad avere con la natura. Così, nel testo, tutto si richiama e si armonizza a ricreare quella dimensione atavica sconosciuta, o a volte rifiutata, dall'uomo di oggi, essenziale all'esistenza autentica: essa fugge la modernità ma si offre allo sguardo di chi la cerca con intenzione sincera.

Simile per atmosfera, il racconto *Nei boschi* esce nel 1885 ne «Il Convegno» per essere poi inserito nel volumetto *Racconti*, tre anni più tardi. Come in *Filosofi che non parlano e*

⁹⁸*Ibidem.*

Paesaggio alpestre, la narrazione inizia con la descrizione dell'ambiente che fa da sfondo ai fatti. Il titolo "parlante" ci colloca in un paesaggio già di per sé ben connotato, al quale, però, l'autore abbina le coordinate topografiche, enfatizzando l'impressione veritiera. L'area a nord di Milano, tra Saronno, Monbello e Limbiate, è incorniciata da una rigogliosa boscaglia di pini silvestri e roveri che crescono sul terreno sconnesso. Anche in questa occasione, De Marchi dimostra di avere una certa familiarità con i luoghi menzionati, facendo riferimento ad una passata notizia di cronaca. Gli alberi dell'alto milanese, infatti, non sono autoctoni, poiché il terreno per sua specifica composizione non può generare che erbe infestanti, ma sono il risultato di una semina recente che li rende sconosciuti ai più. Il carattere appartato di questi posti li avvicina alla radura di Piazzo: nel suo essere inaccessibile e insidioso da attraversare, il bosco solitario, nella letteratura di De Marchi, è consacrato ambiente agli antipodi della grande città.

Le piante, d'un verde scuro perenne, di un fusto magro e diritto, che si apre a larga piuma o a ombrello, collocate a migliaia l'una presso l'altra in una disposizione quasi simmetrica, e così per l'estensione di cinque o sei miglia: i viali che tagliano questi eserciti di piante e si prolungano, si sprofondano nel verde a perdita d'occhio: le forre di altissime erbe filiformi dove non entrano che i bracci: la terra gialla, rotta da immensi crepacci dove la picchia il sole [...].⁹⁹

L'immagine della pineta insiste sull'impressione coloristica: l'occhio è colpito dal verde delle chiome e dell'erba, il marrone della roccia è schiarito dalla luce solare. La sistemazione ordinata delle piante, che quasi suggerisce l'artificio umano, è paragonata a quella di una qualsiasi formazione militare. La metafora pesca dall'ambito del quotidiano: l'assetto organizzato dei soldati, che non è raro vedere sfilare per le strade, si aggiunge al volo delle rondini e alla veste della Madonna. Più avanti, il lettore si addenterà ulteriormente nel dominio dell'uso comune trovandosi di fronte ad uno degli oggetti più popolari, la saponetta. Per restituire la vivida impressione della vischiosità del terreno, melmoso per l'acqua piovana che scende in rivoli e si deposita in «pozze, paludi, laghetti», l'autore ricorrerà alla consistenza scivolosa del detergente. Fin qui, la voce narrante si è soffermata sull'anima materiale de luogo – la distesa di alberi dalla corteccia ruvida, il

⁹⁹ *Ivi*, p. 339.

colore cangiante della vegetazione, il fondo scivoloso – ma adesso, ella è travolta dall'intensa spiritualità che lo avvolge. È il bosco stesso a squarciare il velo della sua essenza: per il commerciante, che guarda soltanto con l'occhio dell'interesse, il suo potenziale è ridotto alla mera produttività della legna da ardere, ma il visitatore accorto potrà vivere un'esperienza inusuale. Come Margherita, immersa nel tramonto campestre, supera il limite del suo io entrando in comunione con la realtà circostante, il protagonista del racconto sarà trasportato in un'altra dimensione. La natura riattiva nell'individuo il linguaggio della fantasia, sopito dai bisogni e dalle occupazioni di tutti i giorni, e lo trasporta così nell'astrazione poco frequentata, alla scoperta del non razionale. Già in *Filosofi che non parlano* De Marchi instaura un legame speciale tra l'ambiente, in cui marito e moglie passeggiano, e la poesia, anche se l'attenzione è tutta su Margherita che riesce a trasfondere parte di sé nella fauna, nella flora e nelle case intorno. Edoardo, infatti, che regge sulla spalla l'abbandono della donna, nella quiete serale è libero di dare ascolto alla sua inclinazione poetica. Il motivo è ripreso e arricchito in *Nei boschi*, dove il discorso sviluppa le sensazioni che la vista della fitta vegetazione suscita nel protagonista. Egli sostiene che la boscaglia dell'alto Milanese, un tempo nascondiglio sicuro di briganti, oggi sia il rifugio accogliente per gli animi più malinconici, per i sognatori solitari, quelli che immaginano sempre di essere altrove. È la raffigurazione tipicamente romantica del poeta o, più in generale, dell'individuo appartato che fugge la realtà in cui vive, che gli è ostile.

A me questi boschi ricordano, per esempio, certe solitudini dell'antica Caledonia: e il più bello si è che in Caledonia non ci sono mai stato. Ma non si è letto inutilmente a dodici anni una dozzina di romanzi del Walter Scott, seduti all'ombra di un'antica quercia, o anche solo sul pianerottolo della scala. Se non è come in Scozia, vi son tratti nei boschi di Limbiate che potrebbero essere trasportati in Scandinavia e allora è ancora più bello per chi ama viaggiare a piedi.¹⁰⁰

Il paesaggio incontaminato, dunque, protegge l'individuo dalla spersonalizzazione che lo minaccia nel contesto cittadino, dove il progresso economico incontrollabile lo obbliga a ritmi forzati. Oltre ad essere un ottimo palliativo al male "moderno", la natura invita a muoversi a ritroso, a compiere una regressione positiva incontro a quel buono che era e che

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 338.

ora rischia di non essere più. In questo senso, agganciare alla ben definita fisicità dei boschi a nord di Milano l'effigie dichiaratamente letteraria di un luogo esotico è spunto a superare il tradizionale dualismo tra spirito e corpo, tra materia e astrazione, mettendo a tacere il dissidio interiore dell'animo umano. Credo che una lettura del genere non sia troppo azzardata, dal momento che De Marchi dimostra uno spiccato interesse per l'introspezione dei suoi personaggi, la cui identità emerge sempre ben caratterizzata anche negli scritti più brevi. L'essere combattuti tra il desiderio di un'esistenza più umana, che ne rispetti cioè le esigenze, e l'impossibilità di liberarsi dall'ingranaggio del dovere o del lavoro che non lasciano scampo, sono i due opposti confini della narrativa demarchiana. L'autore non demonizza la realtà cittadina – anzi non perderà occasione di manifestare l'affetto che prova per la sua Milano, tanto bella nella sua architettura da muovere a commozione – ma riserverà alle immobili distese della campagna circostante e agli angoli lombardi più inaccessibili la promessa di un avvenire migliore. Alleviato dalla schiettezza di un paesaggio primigenio, in buona misura ancora intatto, l'io può riconoscersi e ricomporre la sua unità sviluppando la percezione emotiva e l'abbandono alla fantasia, lasciando a briglie sciolte la parte irrazionale troppo spesso frenata dall'urgenza di essere concreti. A riprova, si può sempre citare lo sviluppo di *Filosofi che non parlano* che, nell'epilogo, confuta le posizioni del materialismo più intransigente che riduce qualsiasi manifestazione alla materia appunto. Nell'impalcatura del racconto, Margherita è l'idealista, colei che si serve del suo pensiero come strumento principale di conoscenza accettando con slancio vitalistico anche il mistero; l'amico Eugenio di cui parlano è, invece, il materialista ateo, colui che nega perfino l'esistenza dello spirito. Edoardo, nella prima parte della storia, non sembra opporre a queste una posizione propria ma è alquanto dubbioso, d'accordo per certi versi con la moglie, per altri con l'amico. Solo la repentina malattia del figlioletto gli farà acquisire una nuova consapevolezza: nella lettera che scrive a Eugenio quando il bimbo sembra fuori pericolo, egli sostiene che la forza di affrontare e sopportare tanta sofferenza può provenire solo dall'anima, che grida prepotente nei momenti di grande sconforto.¹⁰¹ Se le si lascia aperta la strada, essa irrompe sostenendo nel

¹⁰¹ Marcella Cecconi Gorra, nel già citato *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*, facendo riferimento ad alcune testimonianze biografiche, afferma che il dibattito esemplificato nel racconto ci fu per davvero e che rimase aperto. De Marchi, infatti, s'interrogò a lungo sull'effettiva sostanzialità dell'anima, sconfinando anche in temi dogmatici, senza però darsi mai una risposta definitiva.

bisogno, rivelando la via da percorrere, trasportando fuori da se stessi. In *Nei boschi*, lo spirito si manifesta nella letteratura e, per comprenderlo, è necessario sviluppare un linguaggio adatto a decodificare non solo ciò che si vede ma anche quello che si sente:

[...] e poi aggiungete un silenzio profondo, non interrotto nemmeno dal solito stormire delle fronde (il pino è taciturno) e i chiarori celestiali e mistici dell'aria al disopra di tanto verde, e le fiamme vaganti del tramonto veduto attraverso alle fessure del bosco... tutto ciò, voglio dire, mi ha tante volte trasportato fuori di me in una regione dove io sento che son vissuto un'altra volta, forse diecimila anni fa.

Oh la poesia, amici, è pur dolcissima cosa!¹⁰²

Proseguendo nella lettura di *Nuove storie d'ogni colore*, la campagna fa di nuovo fondale a *Zoccoli e stivaletti*, una storia che assume un certo rilievo se si considerano i rapporti sociali che De Marchi inscena; la descrizione d'ambiente, in questo caso, resta sullo sfondo, basti la citazione della località Castagnola. Con *L'anatra selvatica* si fa tappa nel paesino agricolo di Terzano in Valle Camonica, per riavvicinarsi poi a Milano presso la tenuta di Arbanello, dove l'amministrazione, facendo leva sulle solite quisquiglie, approfitta del proprio ruolo a scapito del popolo. Resta *Ai tempi dei tedeschi*, la cruda vicenda di Nina, una ragazza semplice che sarà vittima delle angherie degli uomini che abusano di lei ostacolando il suo vero amore; in seguito la raccolta tornerà, con le ultime narrazioni, a Milano.

Nella sezione conclusiva della raccolta di Brevini, che porta il titolo eloquente di *Racconti sparsi*, il curatore riporta *Don Egidio chiamato ad audiendum verbum*, dove la descrizione del luogo della storia non passa inosservata. Come al solito, le prime righe inquadrano i fatti, facendo riferimento all'esatta collocazione geografica. La voce narrante, nonché personaggio centrale del racconto dopo don Egidio, si presenta in qualità di figlio del sacrestano, chierichetto della chiesa di Castagneto in Val Moggia, retta da più di venticinque anni dallo stesso parroco. Basandomi su queste poche, ma inequivocabili, informazioni, non ho ottenuto dalle ricerche il risultato sperato. Non trovo infatti alcun riscontro per la grafia *Moggia*, esiste invece la Val Maggia nel cantone italiano. Castagneto sarebbe un paesino piemontese. Escludo che la località sia frutto della fantasia dell'autore,

¹⁰² De Marchi. *Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 339.

vista la sua propensione al vero, ma ritengo che le dimensioni ridotte di Castagneto e la zona impervia in cui si troverebbe l'abbiano fatto passare quasi inosservato sulle carte geografiche. Il dato certo è che il villaggio è a nord di Milano, incastonato tra le montagne, ad un'altitudine piuttosto elevata. De Marchi scrive:

Castagneto, un villaggio di duecentocinquanta anime, era circondato da quattro o cinque frazioni montane, quale attaccata, quale appollaiata su e dentro i crepacci, veri nidi umani che spiccavano sul verde dei praticelli e dei boschi e che non vedevano più il sole tutto l'inverno quanto è lungo.¹⁰³

Melchisedecco, il chierichetto, nato e cresciuto a Castagneto, ha l'opportunità di fare esperienza lontano dalla montagna, viaggiando e imparando le lingue straniere. All'età di quarantotto anni, però, egli fa ritorno tra la sua gente ed è accolto da una nevicata eccezionale, che rende difficile perfino orientarsi. Il caso vuole che, proprio in una di quelle notti di bufera, giunga voce al curato delle condizioni disperate di Venanzio, un vecchio massaiolo che abita in un casolare più in alto, la Cà de' Merli. Don Egidio, che vuole assistere a tutti i costi il parrocchiano nel momento del trapasso, parte insieme a Melchisedecco, affrontando il tempo avverso. Inizia il resoconto del primo viaggio intrapreso dalla coppia, dove le loro azioni e i loro pensieri si intrecciano con numerosi accenni alle località attraversate. Ci vogliono circa tre quarti d'ora di cammino, quando il sentiero è asciutto e pulito, per raggiungere Cà de' Merli, ma con la spessa e scivolosa coltre di neve i due sperano almeno di arrivare da Venanzio in tempo. Melchisedecco è sostenuto dalla fede e cerca di distrarsi pregando passo dopo passo, ma è don Egidio a scuoterlo dalla cantilena delle sue orazioni:

«Aspetta un po'» disse a un tratto la voce del curato, entrando così improvvisamente nelle mie allucinazioni, ch'io ne trasalii. «Mi pare che noi siamo giù di strada...»
«Dove siamo?» esclamai con tono assopito di chi si risveglia da un gran sonno.
«Non vedi tu quel nero lì davanti?»
«È la montagna.»

¹⁰³ *Ivi*, p. 541.

«È la montagna, sì, ma quella è la cava di Bernardin della Noce. Di lì non passano nemmeno le capre. Sicuro, Pucin, noi abbiamo deviato per il vallone del Fo', e di qua si scende in val Marozzo.»¹⁰⁴

Quando ormai si credono spacciati, sono sorpresi dalla luce improvvisa che accompagna l'incedere di una figura che si convincono essere un angelo, non riuscendo a mettere a fuoco l'immagine. La ragazzina, che è in realtà parente del moribondo, li invita a seguirla, ma don Egidio, allo stremo, chiede a Melchisedecco di assolvere Venanzio dai suoi peccati e di dargli il viatico al posto suo. Anche la seconda parte del tragitto è costellata di riferimenti spaziali, che dovevano essere assolutamente familiari a chi questi luoghi li frequentava davvero. Cito ancora un altro frammento dove è facile riconoscere lo stile inconfondibile di De Marchi:

Usciti dalla cava, ci mettemmo io e l'angelo [...] per la stretta gola detta la Coda del lupo dove il sentiero si incassa per un cento passi tra due pareti. [...] Io sognavo di passare sotto una bianca navata d'un gran tempio favoloso, che mandasse le sue aguglie d'argento fino al cielo. Oltre la gola si distendono i vasti pascoli del Fontané, che salgono in una molle china tutta bianca, un vero deserto di neve, che si perde in oscure e misteriose lontananze. Ed ecco, le case della Vanga, un gruppetto di tetti spioventi, oscuri, taciturni, morti: e un pezzetto più in là una casupola isolata, che manda da una finestra una luce stanca che pare presso morire.¹⁰⁵

Melchisedecco porta a termine con successo il delicato incarico affidatogli, ma la decisione azzardata del prete è un innocuo pettegolezzo che però, di bocca in bocca, si diffonde nel villaggio. Come ogni anno, alla vigilia della Settimana Santa, don Egidio si reca dall'arciprete a Marozzo per riscuotere i sussidi alla parrocchia in vista dell'anno venturo. Ricevuta la convocazione, egli si appresta a partire sereno, ignorando il reale motivo della sua chiamata. Dovrà essere sottoposto all'*audiendum verbum*, una sorta di interrogatorio riservato ai sacerdoti inetti o dalla dubbia condotta. Melchisedecco è pratico dell'annuale trasferta, don Egidio ama la sua compagnia. Le solite tappe scandiscono il tragitto quasi come un rituale, impresso nella mente del giovane con la vividezza dei sogni dell'infanzia. I dettagli impreziosiscono la scena:

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 545-546.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 547-548.

Don Egidio mi pigliava con sé, insieme si passava la Forcella, a cavallo del caval di S. Francesco, si raggiungeva la strada provinciale e un passo dopo l'altro si andava a Marozzo sull'ora buona del mercato dopo circa quattro ore di cammino. Si andava dal sub-eonomo a riscuotere le cinquanta lire delle messe e fatta un po' di colazione al Cavallino bianco, quando il sole cominciava a calare sul Crocione, passo passo, dopo altre quattro ore di strada, si tornava a cena a Castagneto.¹⁰⁶

In questo racconto De Marchi riesce compiutamente a creare il quadretto del piccolo mondo, una realtà che non ha niente da spartire con la metropoli. La montagna è barriera di contenimento fisiologica e, se da un lato limita l'espansione di Castagneto, dall'altro lo preserva nel suo aspetto originario. Intatto dalle rivoluzioni della modernità, il paese è lo specchio della lentezza del quotidiano, che non è pigrizia, ma adattamento alla calma della natura che lo ospita. Al suo ritorno, Melchisedecco trova Castagneto proprio come l'aveva lasciato vent'anni prima, con le campanelle di S. Antonio che rompono il silenzio, i pochi uomini che portano le bestie al pascolo e mangiano polenta, castagne e pan di meliga. Sebbene don Egidio sia vittima del suo spiccato senso del dovere sacerdotale, nel villaggio della Val Moggia i valori dei bei tempi andati guidano le azioni dei suoi abitanti. Dove il dio denaro ha trovato la strada sbarrata, l'umiltà e la dignità della gente di buon cuore, sempre pronta ad aiutarsi reciprocamente in nome della comunità, si riassumono nella persona di don Egidio. Egli, infatti, mette a repentaglio la sua stessa vita affrontando la tempesta di neve per assolvere al suo incarico pastorale e accompagnare nella fede Venanzio fino alla morte. Proprio lui, che non tarda mai nel portare alle partorienti un po' di pane bianco per dare più sostanza alla zuppa, che dispone delle prebende per venire incontro ai bisogni di tutti, sarà umiliato dall'arciprete e, tacciato di scandalo, morirà colto da un malore al ritorno da Marozzo. L'avventura di don Egidio si avvicina, nel finale, alla leggenda. Melchisedecco orna la sua narrazione da un alone di mistero che si addice alla fisionomia di Castagneto. Il giovane, accortosi che il curato si è accasciato sul sentiero, si allontana per dare l'allarme attirando sul luogo uomini e donne pronti a soccorrere il poveretto con le coperte e le boccette di aceto. I primi che arrivano, giurano di aver visto un vecchio con la barba bianca sostenere, premuroso, il capo di don Egidio, salvo poi

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 549.

sparire nel bosco senza lasciare traccia. I testimoni sono concordi, quella era proprio l'ombra di Venanzio.

Il triste epilogo di *Don Egidio chiamato ad audiendum verbum* stona, per certi versi, con la figurazione del luogo elaborata da De Marchi. Ma, se si considerano gli altri racconti che ho citato fin qui, si potrà constatare che l'autore oppone spesso alla cornice paesaggistica serena una conclusione di segno contrario. In *Un povero cane*, ad esempio, lo sparo di Battistone, il figlio dell'affittuario della cascina Mornata, ammutolisce l'abbaio del cane del Pattina, monito martellante della sua morte in circostanze poco chiare. Il latrato lugubre rompe l'incanto della cena di Natale, costringendo la famiglia, riunita attorno alla tavola imbandita di ogni ben di Dio, a rivolgere il pensiero là fuori, sul campo innevato, dove tanti muoiono di fame pur implorando aiuto. In *Filosofi che non parlano*, Margherita ed Edoardo apprendono che il figlioletto è in preda alla febbre altissima dal servitore che corre loro incontro a pochi passi da casa. Alla fine, la tragedia è solo sfiorata – il bimbo, gravissimo, è ora fuori pericolo – ma, come già sappiamo, la notizia coglie i due coniugi di sorpresa, nell'ora delle tanto care passeggiate al tramonto, quando il rosso acceso del sole infonde nello spirito la calma di ciò che va esaurendosi, e li getta nella disperazione. Anche *Paesaggio alpestre* lusinga il lettore con la rappresentazione della natura rigogliosa e del verde lussureggiante che circondano Piazza, salvo poi svelare il motivo della salita del protagonista al paesino di montagna: andare a prendere la salma del figlio di Scappino, un contadino del posto, che continua a picchiare la falce sulla pietra meccanicamente mentre la moglie sull'uscio non può frenare il suo pianto. L'incidenza così alta di delitti e di decessi, tra i quali si annoverano di frequente i suicidi, non passa inosservata alla critica che ha dovuto, in certi casi, mettere in discussione le interpretazioni univoche, intenzionalmente sintetiche, orientandosi verso una rilettura dell'opera demarchiana. Marcella Gorra parla di una certa «disponibilità – sempre aperta – alla disperazione»¹⁰⁷. L'irrompere del tragico, anche nelle narrazioni di ridotta estensione, e la chiusura nefasta oggettiverebbero lo stato d'animo dell'autore mosso da contraddizioni irrisolvibili. Le domande, i dubbi, il dissidio di un uomo che cerca la tranquillità di una vita appartata ma che, allo stesso tempo, vuole contribuire alla crescita della comunità attraverso la scrittura e l'insegnamento, si concretizzano negli atteggiamenti ambigui dei

¹⁰⁷ *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*, Marcella Cecconi Gorra, cit., p.8.

suoi personaggi, nelle reazioni incongruenti e nei repentini cambiamenti di gusto e di tono. Penso a *Nei boschi* come esempio di tale accostamento dissonante. Il protagonista immerso nella vegetazione dell'alto milanese, è rapito dai filari ordinati di pini e roveri che lo trasportano nell'orizzonte esotico della Nuova Caledonia, di cui tanto aveva letto nei romanzi di Walter Scott. Nella prosiegua della storia, però, la poesia lascia il posto all'orrore. L'uomo, a spasso con il suo cane Pill prima di pranzo, scorge tra gli alberi un fuoco attorno al quale sono riunite delle persone, quasi si tratti di un ritrovamento di malviventi. È novembre e la vista è annebbiata dalla foschia. Riconosciuti il segretario comunale, il console e tre guardie campestri, egli è informato del ritrovamento di un cadavere. Si tratta di Gasparino della Vela, annegato dopo essersi gettato nudo in un fosso per calmare la sete, colpito dalla scalmana della pellagra. Alla vista del morto, Pill rimane di sasso come Battistino, la guardia che per prima aveva rinvenuto il corpo impiccato di un matto di Mombello l'anno passato.

C'è un altro elemento che testimonia il "grigiore" della scrittura di De Marchi: il tempo atmosferico. Oltre, infatti, a prediligere determinati periodi dell'anno per l'ambientazione delle sue storie – al Natale è dedicata un'intera raccolta – lo scrittore delinea un clima "stereotipato", non nel senso di convenzionale ma dove ricorrono, con qualche minima variazione, sempre le stesse componenti, facilmente riconoscibili dal lettore. Il tono mesto dei racconti è amplificato dalla scelta dell'autunno piovoso, o dell'inverno dove la nebbia lombarda si alterna alla neve che nasconde tutto. Tralasciando *Carliseppe della Coronata* – dove la pioggia battente non smette lungo il tragitto che conduce il contadino e suo figlio dalla tenuta in città – riporto un passaggio di *Due scarpe vecchie*:

Nevicava e, guardando il cielo di bambagia attraverso ai quadretti verdognoli della finestra, e ai fiocchi di neve, che cadevano come la manna, mi pareva di scorgere il volto e la barba bianca del mio vecchio artista, come si figura il Padre Eterno negli spigoli dei finestroni di chiesa, e pensavo: "Poiché la neve è buona a nulla, te la mando giù a palate. Si dice che anch'essa giovi a riscaldare la povera gente, che la spazza via; ma qual male, e fra tanta neve, cadesse di tanto in tanto un paio di scarpe?".¹⁰⁸

¹⁰⁸ De Marchi. *Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 38.

De Marchi insiste sull'abbondanza della neve per enfatizzare l'egoismo dell'archivista che nega un paio di scarpe vecchie, ormai dismesse, ad un artista mendicante che bussa alla sua porta in un giornata così fredda. Il protagonista tenta invano di soffocare i sensi di colpa che lo perseguitano.

Era una giornata tanto nebbiosa, che a quattro passi uno non vedeva l'altro: la gente correva rasente ai muri, colle mani in tasca, allegra, freddolosa; le gronde, i canali, le finestre, i camini, gli abbaini, le torri, i campanili si disegnavano confusamente, nel fondo grigio della nebbia, come ombre di una città che stia per scomparire, diradandosi: anche il suono delle campane pareva che derivasse da lontano, lontano.¹⁰⁹

Il clima non è mai arbitrario, ma è il frutto di una scelta stilistica ponderata. Esso evidenzia e convoglia il sentimento del testo, in perfetta sintonia con il realismo sussurrato di De Marchi. È lo specchio dove l'uomo può vedere riflesso il suo stato d'animo, percependo un'atavica e intima connessione con la natura. Dieti, sconvolto dopo aver incontrato la moglie che per anni ha creduto morta, vaga senza meta per le vie di Milano. Il paesaggio intorno sembra adeguarsi alla desolazione che il protagonista de *Un condannato a morte* non riesce a scacciare. Intorno la nebbia avvolge uomini e cose, Dieti riesce appena ad intravedere gli ultimi usci che si chiudono – il dettaglio potenzia l'impressione di solitudine – e a sentire il suono ovattato delle campane. Più avanti, egli è costretto a rallentare il passo sulla strada che conduce fuori città, piena di buche fangose e pozzanghere lasciate dalla neve che si sta sciogliendo. In *Giampietro e Giampaolo* la connessione tra tempo atmosferico e stato interiore dei personaggi è ancora più immediata: la tensione tra i due amici, che per un motivo futile smettono addirittura di parlarsi, si concretizza nel temporale, un «diavolio di lampi e di saette e acqua a dritto, che faceva nascere i ruscelli per le strade». In viaggio verso Lecco, assecondando l'asino stremato dalla pioggia, i due si fermano all'osteria e, tra una partita a carte e un bicchiere di vino, ristabiliscono l'antica pace. Anche il cielo intanto si è rasserenato, ed è proprio un raggio di sole che illumina il tavolo a riportarli alla realtà, ricordando loro dell'asino, del carretto e dell'ormai inutile trasferta per sentire il parere dell'avvocato. In *Gina*, la neve è la sola compagnia della ragazza che fa ritorno in campagna, sperando di trovare ospitalità presso

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 41.

l'osteria del padre, da dove si era allontanata da un po' di tempo, stanca delle angherie della matrigna e desiderosa di un avvenire migliore. Gina muore assiderata sulla tomba della madre, dopo l'ennesimo rifiuto della sua famiglia.

La Gina camminava nella neve, scendeva nelle pozze, nel ghiaccio, nella mota, contenta di dover vincere quegli ostacoli, come se, passando attraverso quella grande tribolazione, dovesse poi uscirne purificata. [...] La Gina non si accorse che intanto ripigliava a nevicare; non si accorse nemmeno che l'acqua entrava nelle sue scarpe, né che le vesti strisciavano per terra. [...] La neve cadde alta tre spanne quella notte, e tutti dicevano che avrebbe fatto bene alla campagna.¹¹⁰

In conclusione cito *Carletto in collegio* e *Zoccoli e stivaletti*, due storie che nonostante appartengano a raccolte distinte – *Due anime in un corpo* e *Nuove storie d'ogni colore* – condividono personaggi dello stesso rango, lo sfondo campestre e il temporale. Nel caso di questi due racconti, il tempo atmosferico, più che rispecchiare emozioni, è funzionale all'intreccio. De Marchi ironizza sulla nobiltà costretta ad affrontare una situazione avversa – la pioggia, l'incidente, la campagna – privata dei *comfort* di cui dispone di solito. Come se non bastasse la sofferenza di aver accompagnato per la prima volta suo figlio al collegio, la pioggia sorprende la contessa mentre la carrozza scoperta trotta sulla via del ritorno.

Il tempo s'era messo al brutto, e le nuvole basse basse parevano rasentare il cappello di Selmo, che ritto come un imperatore sul trono, toccava via allegramente, prima, che non si rovesciasse un diavolone. [...] Ricominciò a piovere a dispetto di Selmo, che aveva già in cuor suo maledetta la strada guasta e fangosa, le rive frequenti, i carretti, e tutti i collegi del mondo. Il cielo pareva di piombo, e l'aria umida soffiando a buffi frequenti e brevi, strappava le poche foglie ingiallite, e aspergeva il volto di Selmo di gocce gelate.¹¹¹

La situazione precipita in *Zoccoli e stivaletti*:

I due cavalli fini non furono troppo persuasi di quel modo di pensare e accecati anche dal bagliore dei lampi, flagellati da una pioggia grossa mista a

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 57-60.

¹¹¹ *Ivi*, p. 116-117.

gragnuola, cominciarono a galoppare malamente, a strattoni irregolari, su per la riva rotta dal fango.¹¹²

La carrozza finisce fuori strada e l'impatto sfonda uno dei fianchi. Tra le bestemmie del marito, che stonano sulle labbra titolate, donna Ines trascina i pesanti abiti fradici fino alla prima cascina, dove spera di trovare soccorso. La contessa arriva finalmente alla cascina Torretta, dopo aver camminato, per pochi ma interminabili minuti, sotto la pioggia battente cercando di ripararsi con quello che rimane del suo parasole, spezzato da una raffica di vento.

¹¹² *Ivi*, p. 371.

Capitolo III. – L’individuo e la dinamica sociale

III.1 La fisionomia degli “umili” demarchiani

La scrittura di Emilio De Marchi può essere annoverata con certezza tra quelle “impegnate”. La volontà dell’autore di salvaguardare ciò che di buono è rimasto informa le opere cosiddette pedagogiche, nelle quali l’intento è di descrivere i meccanismi che regolano l’interazione sociale grazie alla conoscenza, per certi versi anche tecnica, accumulata in quest’ambito, ammonendo il lettore sui comportamenti moralmente raccomandati e, invece, invitandolo a riconoscere quelli deprecabili. De Marchi non relega il discorso alla cerchia degli addetti ai lavori ma, affiancando la vocazione di educatore all’estro artistico, egli concepisce la pagina letteraria come il luogo più adatto a portare avanti l’indagine in una veste inedita. Proprio per questo sostrato morale rintracciabile nella narrativa, De Marchi è considerato all’unanimità dalla critica passata e contemporanea uno dei massimi esponenti del manzonismo.

L’interesse verso la sorte del prossimo e dell’intera comunità nasce nel giovane De Marchi dall’esperienza diretta della sofferenza. Vittore Branca, nel suo saggio del 1946¹¹³, ricorda il distacco forzato dalla famiglia, la solitudine del collegio e il trauma legato alla scomparsa prematura del padre. Cresciuto, l’autore constata che il dolore non è un fatto privato ma accomuna quasi tutti gli uomini. Tutt’attorno, egli vede le persone affannarsi tutti i giorni per guadagnare lo stretto necessario, mentre le quotidiane ingiustizie di un sistema corrotto negano ai meno fortunati una prospettiva migliore. Il contatto con l’istituzione ecclesiastica segna la svolta: De Marchi vive nel periodo in cui, più che mai, la Chiesa è chiamata ad aiutare i suoi fedeli. Per alleviare la miseria in cui versa il popolo, le singole parrocchie cittadine, aiutate dagli ordini minori appena fondati, s’impegnano in opere caritatevoli, fornendo ai tanti bisognosi almeno i beni di prima necessità. Perciò, l’autore fin da piccolo si nutre della linfa che rinvigorisce il suo naturale atteggiamento filantropico, entrando nella rete dell’associazionismo locale. Col patronato, ad esempio, conosce la delicata realtà dei carcerati e di coloro che, una volta usciti di prigione, devono

¹¹³ Vittore Branca, *Emilio De Marchi, cit.*

ricominciare daccapo scontrandosi col pregiudizio della gente, questione sulla quale egli non smetterà mai di attirare l'attenzione. La passione che dimostra nel soccorrere il prossimo fa di De Marchi il candidato perfetto a ricoprire ruoli di grande responsabilità: sarà nominato prima amministratore degli orfanotrofi e dei luoghi pii, poi presidente dei patronati scolastici.

L'inizio dell'attività pedagogica si fa risalire al 1878, quando l'autore inizia ufficialmente la stesura delle opere educative. Ma *Un condannato a morte*, il racconto che verte sul reinserimento degli ex detenuti, esce nel 1876 su «La Vita Nuova», testimonianza precoce del suo impegno nel sociale. Il materiale raccolto “sul campo”, opportunamente rielaborato, è alla base del progetto didattico che De Marchi illustra in alcuni testi dedicati e mette in pratica durante le sue lezioni all'Accademia, ma la declinazione riservatagli dall'occhio lungimirante dell'artista lo renderà adatto ad un ambito che non gli è proprio, cioè quello della letteratura.

Proprio come Manzoni, anche De Marchi vuole immortalare il gesto dell'uomo nell'autenticità del quotidiano e, per farlo, sa che è indispensabile adottare una prospettiva che lo introduca in prima persona nelle dinamiche sociali. Il «vero» manzoniano, che sottintende la sinergia tra cronaca e fantasia, è il punto di partenza della riflessione di De Marchi che si mitiga nell'incontro con l'inclinazione realista. Al centro c'è l'individuo, non più l'essere che dotato di ragione controlla tramite essa la realtà, ma un soggetto inserito nella dimensione storica e dunque esposto al cambiamento, al pari di tutte le creature viventi e le cose materiali.

Se sull'opera di Manzoni De Marchi si forma, cominciando ad elaborare il suo pensiero, la poetica dell'autore milanese accoglie gli influssi delle espressioni artistiche di poco precedenti e si muove, così, in direzioni diverse, che la allontanano dal modello di riferimento. La critica si è soffermata più volte sull'attrazione che la Scapigliatura esercita su De Marchi. Fedele ai principi del realismo, dall'indagine puntuale del contesto in cui vive, egli si rende conto che la percezione sensibile non esaurisce la totalità dell'esistente. Oltre ciò che l'individuo sente, tocca e vede c'è molto altro. Pochi anni prima, proprio la Scapigliatura aveva ripreso alcuni temi del Romanticismo d'oltralpe, facendoli propri, e li aveva introdotti nell'ambito della letteratura italiana. L'irrazionale, prima eclissato dal primato della ragione, irrompe squarciando il velo sui fenomeni che esulano da qualsiasi

tipo di controllo vigile – il sogno, l'ebbrezza, il delirio – con particolare riguardo agli stati emotivi, anche dolorosi, che ad essi spesso si associano. L'individuo si mostra insofferente dei limiti imposti dal conosciuto e avverte il desiderio di spingersi oltre i confini del noto. La tensione verso l'infinito, come una sete che mai si placa, rivela il bisogno dell'io di ricongiungersi con la totalità del creato – esigenza che tra l'altro lo scrittore rappresenta, seppur con le dovute attenuanti, nell'episodio de *Filosofi che non parlano*, dove la sognante Margherita immagina di essere contemporaneamente in ogni cosa che vede.

De Marchi si accorge ben presto che l'uomo fa esperienza dell'ignoto, prima di tutto, guardandosi dentro. È nell'intimo del proprio animo, smosso da sensazioni poco chiare e da un groviglio di sentimenti, che l'individuo avverte il bisogno di cercare ancora e di trovare delle spiegazioni. L'introspezione psicologica diventa, pertanto, uno dei temi fondamentali della narrativa dell'autore. I suoi personaggi non sono più macchiette stereotipate, ma incarnano la complessità dell'essere umano. A poco a poco, attraverso le parole e i gesti, essi svelano al lettore una psicologia complessa, nella quale egli può facilmente riconoscersi: le emozioni si fanno meno chiare, più sfuggenti, e gli impulsi improvvisi e difficilmente definibili. Parlare di analisi del subconscio è prematuro; non si può negare, però, che De Marchi anticipi i grandi nodi tematici della letteratura successiva.

La propensione allo sconosciuto è la conseguenza di un cattolicesimo, a tratti, sofferto. De Marchi si dichiara credente, ma le sue convinzioni sono spesso bersaglio di quei dubbi che sorgono spontanei quando ci si inoltra nella dimensione dell'irrazionale. Nonostante la morale cattolica – che esalta l'altruismo disinteressato, la mitezza e la concordia – sia una delle componenti costitutive della pedagogia demarchiana, le domande a cui l'autore spesso non troverà una risposta si ripercuotono sul ruolo che egli attribuisce alla religione. Alla «provvida sventura» manzoniana che fa maturare nei buoni, fiduciosi in Dio, le virtù più nobili, De Marchi contrappone una visione più disincantata. La tragedia che si abbatte sull'uomo, il dolore, il lutto non hanno alcuna funzione provvidenziale – egli non ne uscirà rinnovato nell'animo – ma sono le ardue prove della vita che si potranno superare solo col sostegno di una fede salda.

La volontà di rappresentare la situazione reale arricchisce le trame demarchiane di un'ampia varietà di caratteri, che intrecciano la trama del tessuto sociale. I singoli fili, per continuare con la metafora, non sono rappresentati nel comodo isolamento dell'ambiente

che è loro familiare, ma nell'interazione problematica con l'altro che vive una realtà opposta. Il dialogo, a volte naturale, altre impraticabile, è l'occasione per lo scambio tra gli individui. Nelle storie di De Marchi ci sono i nobili, conti e contesse che devono affrontare situazioni inaspettate mettendosi in ridicolo agli occhi del lettore, c'è la piccola borghesia delle professioni e la borghesia arricchita, ci sono gli artigiani e gli osti, i contadini, i mendicanti, coloro che si occupano dell'amministrazione cittadina o del piccolo paesino di montagna, i sacerdoti che si dedicano alla parrocchia.

L'interesse per le sorti degli umili che Manzoni aveva esternato nel suo romanzo storico – i *Promessi sposi*, infatti, celano dietro l'ambientazione secentesca un'aspra critica all'Ottocento – non abbandona il De Marchi prosatore. Il fine è sempre l'«utile» manzoniano, l'avanzamento morale del lettore, come egli stesso dichiara nell'*Epilogo* di *Storie d'ogni colore* dove scrive, non senza una certa durezza, che se conclusa l'ultima pagina del libro non ci sente in qualche modo persuasi da una nuova lodevole convinzione, allora c'è da augurarsi che l'autore anneghi nell'inchiostro che ha sprecato. Per aiutare i bisognosi sarà necessario delinearne la categoria ed indagarne lo stato. Nella narrativa di ampio respiro è facile poiché De Marchi dipinge il quadro della piccola borghesia contemporanea, succube della ricchezza dei potenti. Senza contare le donne e i bambini che, non riuscendo ad accedere ad una propria indipendenza, sono le fasce deboli per eccellenza, l'autore esplora l'universo piatto e in apparenza immutabile del ceto impiegatizio. In *Demetrio Pianelli* il protagonista vive del suo lavoro d'ufficio in una routine fatta di piccoli gesti, ripetuti sempre identici all'infinito. Centro ideale dell'intreccio, egli è obbligato a relazionarsi con figure di estrazione differente, lasciando emergere la problematicità dei rapporti. Ricordo, per esempio, l'inganno che il cavalier Balzalotti sortisce ai danni dell'ingenuo Demetrio: facendo leva sulla stima che l'impiegato nutre nei confronti del suo superiore, il Balzalotti guadagna la fiducia di Demetrio con leziosi consigli e tenta di approfittare di sua cognata. All'inizio la malcapitata Beatrice infastidisce il lettore con i suoi capricci da donnina frivola, abituata all'agio che il marito le garantiva. Il giorno dopo la tragedia, la vedova ha già disposto alla sarta di fiducia la consegna di un abito adatto alle circostanze e, quando Demetrio, travolto dai creditori che bussano alla porta per riscuotere il loro denaro, le intima di annullare

l'ordine e di cominciare a fare economia, ella è assalita dalla rabbia e, sdegnata, accusa l'impiegato di volerla raggirare.

Beatrice avrà modo di riscattarsi più avanti, lasciando intravedere la sua vera natura dietro la maschera che la protegge da un mondo cattivo. La Bella Pigotta, come la soprannominano i conoscenti, non è superba né stupida, ma è una donna che non ha mai imparato a rapportarsi con quello che c'è fuori dalla sua sicura campana di vetro. Troppo sensibile al suo fascino, Cesarino la trattava proprio come una graziosa bambolina, sollevandola da ogni quotidiana incombenza. Perfino la cura dei figli era delegata alla cameriera, e così Beatrice conduceva a tutti gli effetti la vita delle nobildonne, tutta presa dai vestiti, dalle compere e dalle feste. Perciò, quando Cesarino si uccide, ella è catapultata nella realtà che fatica a comprendere, priva degli strumenti adatti per decifrarla. La vedova ascolta spaesata la cantilena di Demetrio che legge l'elenco interminabile dei debiti lasciati da suo marito e, come uno schiaffo, constata con amarezza l'inutilità di tutto ciò che per lei era indispensabile, mentre i suoi averi sono messi all'asta.

Il *Demetrio Pianelli* traccia, in un certo senso, il percorso di formazione di una donna che si riappropria della sua autonomia, scegliendo per se stessa e, certo, anche sbagliando. Se mettendosi nelle mani della perfida moglie del Pardi, Beatrice crede di accettare dal cavalier Balzalotti un aiuto disinteressato, ella darà prova di autentica integrità respingendo i complimenti dell'uomo e restituendogli il braccialetto d'oro che egli le aveva messo al polso. Anche la figlia di Beatrice, Arabella sarà vittima di una situazione che non ha contribuito a creare. Se il destino sembra accanirsi sulla madre, nei confronti di Arabella esso sarà a dir poco brutale obbligando la giovane a sacrificare la sua esistenza. Nonostante sia lei ovviamente ad avere l'ultima parola, Beatrice e il suo patrigno Paolino la pregano di mettersi una mano sulla coscienza e di scongiurare la rovina della famiglia. La ragazza, dunque, scambia il sogno di consacrarsi a Dio con la promessa di sposare l'erede di uno dei creditori del padre così da assicurare ai parenti uno sconto sulla cifra da restituire. A differenza della madre, Arabella rivela un carattere estremamente sensibile fin da piccola quando, appena dodicenne, nella notte in cui rimarrà orfana si sveglia di soprassalto mentre i suoi fratellini dormono tranquilli, e percepisce che qualcosa di grave sta accadendo. Nelle ristrettezze che dovranno patire in seguito, la giovinetta è la coscienza della mamma:

avendo compreso che lo zio Demetrio è l'unico che possa aiutarli, è lei che dopo la lite con Beatrice convince l'uomo a non abbandonarli.

Considerando tutte insieme le storie, appare evidente che l'autore dissemina qua e là degli indizi che solo uno sguardo complessivo riesce a ricomporre. Essi lasciano intravedere una precisa concezione delle relazioni sociali, esito di una lunga riflessione che scaturisce anche dalle esperienze personali citate in precedenza. Le fondamenta della letteratura dello scrittore milanese affondano sul saldo terreno della teoria. Come Manzoni, anche De Marchi elabora un pensiero coerente che ripropone nelle vicende che racconta, soprattutto per calibrare i meccanismi che le generano e le esauriscono. Mi collego ad un breve passaggio della *Dedica* di *Nuove storie d'ogni colore*. Queste poche righe sono, nell'ambito delle raccolte di racconti curate dall'autore, la testimonianza letteraria dello scopo che egli si prefigge adoperando lo strumento della scrittura. Rivolgendosi ad un certo signor Bartolomeo, De Marchi ribadisce l'intento pedagogico della sua arte, delineandone gli ipotetici spettatori e la materia. Animato dal desiderio di contribuire al bene della comunità, egli si annuncia, e annuncia, il suo pubblico. Tra l'altro, tali affermazioni si caricano di un certo grado di autorevolezza in quanto il documento risale al marzo del 1885, cioè alla piena maturità artistica dell'autore. Qualsiasi brusco cambio di rotta successivo è, dunque, da escludere; De Marchi sarà coerente da qui fino alla fine.

Ma poiché ella m'incoraggia a scrivere anche per gli spiriti modesti, che non possono tuffarsi nella metafisica, mi permetto di offrirle queste quattro *Nuove Storie* scritte nello stile delle *Vecchie* e la prego di presentarle in nome mio alla buona signora Mariannina, che lesse tempo fa non mal volentieri la storia del povero Demetrio Pianelli.¹¹⁴

De Marchi è scoraggiato di fronte allo stato in cui versa la letteratura – egli esordisce con questa triste constatazione che, del resto, potrebbe semplicemente essere di circostanza, ripescando il *cliché* dell'intellettuale in preda alla malinconia della gloria passata – ma è grato all'amico che lo sprona a non demordere. L'impegno di stabilire una connessione inedita e intima tra l'autore e chi legge è, in questo caso, premiato. Potrebbe essere lecito ipotizzare, per il realismo settentrionale e nello specifico per De Marchi, che

¹¹⁴ *De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 347.

soggetto e destinatario della scrittura siano poco distanti. La sinergia è creata dall'intellettuale che smette di rivolgersi alla cerchia ristretta dei suoi pari, facendo sentire la sua voce a tutti coloro che prima, non avendo i requisiti necessari, non potevano accedere al canale di comunicazione privatissimo del sapere. Ma di chi si compone questo nuovo pubblico? Sono proprio gli «spiriti modesti» che, non interessandosi della speculazione filosofica difficile e lontana, vogliono progredire nella conoscenza e perfezionarsi. È d'obbligo ricordare che, in quest'epoca, la crescente richiesta d'arte da parte di un pubblico allargato determina un cambiamento radicale nelle logiche di mercato e l'accesso al sempre più folto ceto medio. Gli «spiriti modesti», per i quali si potrebbe usare anche l'aggettivo «semplici», fanno parte di questa classe emergente che affianca, agli industriali e ai commercianti, gli esponenti della borghesia delle professioni che nella letteratura vedono un'occasione di svago. Sono persone che hanno intrapreso un percorso di formazione per acquisire le nozioni necessarie allo svolgimento delle loro attività – si pensi ai burocrati e agli impiegati – e leggono per fuggire dalla monotonia del quotidiano. Il paragone tra questo numeroso gruppo sociale e gli «spiriti modesti» viene quasi spontaneo a colui che frequenta le opere di De Marchi. L'allusione si percepisce di nuovo nella *Dedica* quando, poco prima, si legge:

I piccoli sforzi degli umili, che si ostinano a raccogliere le briciole di pane, sono sforzi di formica in un tempo in cui tutti lavorano a voltare montagne. Il povero e logoro senso comune non ha più nulla da suggerire a gente, che corre come infatuata dietro ai simboli d'una magnifica arte piena di abissi filosofici.¹¹⁵

Se da una parte, l'abbagliante mito del progresso acceca gli uomini e li fa affannare per ottenere quel qualcosa che essi credono possa dare una svolta alla loro vita, dall'altra la società è pervasa da un senso di straniamento. Di nuovo De Marchi si guarda attorno e denuncia la condizione surreale della contemporaneità. Nella girandola della trasformazione, l'individuo sembra aver smarrito il senso delle cose, non rendendosi conto di ciò che accade. L'opinione pubblica divulga le vicende di coloro che si lanciano in imprese difficili, ad alto tasso di rischio, che catturano l'attenzione, dimenticandosi di

¹¹⁵ *Ibidem*.

quelli che lottano per sopravvivere. Le dinamiche che l'autore mette in scena nei suoi racconti narrano, spesso, di una realtà creata dall'uomo ma non più alla sua portata. Definirla spietata sarebbe eccessivo – la violenza irrompe senza freno solo in alcuni episodi, il duello in *Medici e spadaccini* o il suicidio di certi protagonisti – però la brutalità scorre carsica tra le righe, facendo capolino nelle parole o nei gesti di alcuni personaggi. La scrittura è un avvertimento, invita a riappropriarsi della dimensione umana nel contatto, anche mediato dall'invenzione letteraria, con gli umili. L'insegnamento non può essere recepito, e non ci può dunque essere beneficio, al di fuori del confronto diretto: è questo il caposaldo al quale approda l'autore milanese e che lo guida nell'analisi del quadro sociale, sia per le opere pedagogiche che per la narrativa. De Marchi continua:

Ma ai critici, se vogliono leggere, non mancano i libri di lusso dei più qualificati scrittori; mentre io penso che in un tempo in cui molti fanno ridere colla faccia scura, un po' d'allegria naturale possa sembrare agli occhi della gente quasi come una mezza novità.¹¹⁶

Il riuso, quasi antifrastico, del topos della modestia dell'artista che non considera la sua creazione all'altezza dei suoi colleghi, è funzionale a ribadire il contenuto della raccolta. De Marchi confessa di aver intervallato i racconti che racchiudono un'esplicita intenzione morale, con «tre o quattro facezie» – storielle che danno prova dell'arguzia dell'autore nel motto di spirito finale – che i «signori critici» troveranno fuori luogo o, addirittura, insensate. L'argomento ormai è palese, una letteratura che parla agli umili degli umili, che rigetta lo straordinario per affrontare i drammi concreti della gente comune.

Per reperire un valido riscontro a queste affermazioni è necessario immergersi a capofitto nei racconti. Penso alle figure di *Due scarpe vecchie*, il mendicante e l'archivista: essi tracciano compiutamente la fisionomia degli “uomini semplici”. È la vigilia di Natale e alla porta si presenta un anziano con una lunga barba bianca, dall'aspetto molto trasandato. Dice di essere un restauratore di quadri ma la sua occupazione è sempre più saltuaria, il lavoro manca e i clienti scarseggiano. In nome delle prossime feste, egli chiede al suo interlocutore un modesto aiuto materiale. L'impiegato gli risponde, rammaricato, di non poter fare niente per lui: deve pagare l'affitto della sua stanzuccia al quarto piano,

¹¹⁶ *Ibidem*.

procurarsi la legna per scaldarsi e l'olio per la lampada, senza dimenticare il vestiario che deve essere curato come la sua professione prevede. Con tutte queste spese, è impossibile privarsi di qualcos'altro. «La gente è materiale e giudica l'uomo dalla qualità della stoffa», per sopravvivere in una realtà governata dall'apparenza bisogna, a volte, essere duri. L'archivista liquida il vecchio consigliandogli di bussare dai ricchi, perché «le briciole dei ricchi son più larghe delle nostre pagnottelle». Come se queste taglienti sentenze non bastassero a chiarire la sua posizione, De Marchi non si risparmia e la voce narrante aggiunge:

La miseria è grande, e un povero archivista a mille e duecento non può arrivare dappertutto. Se un margine lo avessi avuto, mi sarei fatto già un tabarrello nuovo, perché quello che pende dal chiodo, sotto il cappello, mostra in molte parti e troppo apertamente come la pensi di dentro. Vedete inoltre che non m'è avanzato di riparare un vetro della finestra, se non con una pezza di cartapecora, scritta a parole gotiche.¹¹⁷

Diversi elementi contribuiscono all'impressione di verità che emanano queste parole. Strategica è la decisione dell'autore di scrivere questo racconto in prima persona, dal punto di vista dell'impiegato che, dunque, intrattenendo un dialogo immaginario con il lettore, garantisce l'attendibilità delle sue sfortune. Come se ci fosse la confidenza delle amicizie di lunga data, l'archivista menziona alcuni particolari privati del suo quotidiano che, a discapito del loro apparente scarso valore, ribadiscono il tono dimesso della narrazione. Il «tabarrello», il chiodo al quale è appeso il cappello, la «cartapecora» come toppa sulla superficie rotta della finestra testimoniano le ristrettezze con le quali un impiegato qualsiasi, nella Milano di fine Ottocento, deve convivere: entriamo, non tanto in punta di piedi, nelle sue stanzucce al quarto piano, riscaldate da «due legni in croce» nel caminetto, con la mobilia essenziale e un copriletto a fiori gialli su sfondo rosso.

L'evocazione di qualche oggetto malconcio è accompagnata da scelte linguistiche studiate per mettere in risalto il registro medio al quale De Marchi è tanto affezionato: ad una terminologia epurata, forse più consona al contesto letterario, egli preferisce i vocaboli della vita di tutti i giorni, la «salsa di pomodoro» dove affoga un unto «pezzo di bue in

¹¹⁷ *Ivi*, p.38.

fricassé» che l'archivista, nel disperato tentativo di scacciare i sensi di colpa verso il restauratore, si concede per festeggiare il Natale in un'osteria appena fuori Milano. Da non sottovalutare, poi, la numerosa presenza nei racconti dei sostantivi alterati: i suffissi peggiorativi e diminutivi sono scelti per accrescere l'immagine alla quale l'autore affida una certa suggestione. Dalle *Storielle di Natale*, che escono nel 1880, a *Nuove storie d'ogni colore* del 1895, l'evoluzione nei temi e nei modi della scrittura è evidente, ma De Marchi sembra rimanere fedele al principio originario che lo sostiene, riassunto in clausola alla già citata *Dedica* al signor Bartolomeo: «conservare più che si può il gusto della minestra casalinga», cioè indicare ai propri lettori il sentiero che s'inoltra in un microcosmo familiare, specchio di quello che loro già conoscono.

Sebbene la fantasia intervenga inevitabilmente nella storia, frutto della sua immaginazione, De Marchi dimostra di conoscere a fondo la condizione mediocre in cui versa la piccola borghesia dell'epoca. Brigida e Paolino sono una coppia di vecchietti sposati da più di trent'anni. Nonostante la lunga convivenza, i due si vogliono bene più del primo giorno. Rispetto a *Due scarpe vecchie*, *Storia di una gallina* si colloca su di un piano direi opposto: la drammaticità del primo racconto sfuma pian piano fino a non lasciare traccia, per essere sostituita da un'ironia appena sussurrata. Del resto, bastano gli estratti citati per avere un assaggio del vasto assortimento di temi, avvenimenti, caratteri della narrativa di De Marchi. In essa si riflettono le armonie e le contraddizioni del reale e non ci si deve dunque sorprendere se nella stessa raccolta, *Storielle di Natale*, De Marchi accosta testi dai quali spesso emergono sentimenti antitetici. L'autore che progetta i suoi lavori studiando il mondo in cui vive, sa come gestire al meglio una materia di per sé così assortita.

Brigida e Paolino, come l'accorto archivista e la maggior parte dei protagonisti, sono persone semplici, senza pretese, come comanda la loro provenienza. Il buon cuore dell'autore sorride di fronte al loro atteggiamento remissivo. Non si tratta del sarcasmo tagliente che scorre tra le righe di altre storie, ma del benevolo compatimento che, quasi spontaneo, si prova verso gli ingenui. Lo scavo psicologico restituisce due figurine memorabili: ancora una volta tutto è all'insegna della modestia. Nell'*incipit* è specificata l'estrazione sociale dei coniugi: il signor Paolino aveva sempre lavorato canestri mentre la moglie lo aiuta rattoppando le stoffe. La categoria è quella dei piccoli artigiani, le

formichine che, come gli impiegati, si sacrificano in silenzio ogni giorno. L'assunto è quanto mai attuale:

Dopo l'esperienza fatta negli anni passati e sempre in loro danno, i nostri buoni vecchietti eran venuti entrambi del parere di allevare in casa una gallinetta, per vederla crescere sotto i loro sguardi all'avvicinarsi di queste ultime feste dell'anno, togliendo così il pericolo, tanto comune oggidì, di dover mangiare una cosa per l'altra o fors'anche una porcheria.¹¹⁸

Come un ritornello, la voce narrante – esterna in questo caso – si rivolge alla coppia rimarcandone la bontà: «buone anime» e «buoni vecchietti» si alternano senza interruzione, la qualità morale diventa parte della loro identità alla pari del nome proprio. A mettere in moto la vicenda è l'esigenza concreta di cibarsi di qualcosa di genuino. Per Brigida e Paolino la gallina rappresenta il lusso d'integrare la loro dieta, che si accontenta del bastevole, con qualcosa di più sostanzioso, nonché l'unica tutela dalle truffe del mercato moderno. Sembra di sentirli parlare quando l'intervento del narratore enumera gli inganni che l'ignaro acquirente dev'essere pronto a sventare: «la lepre è gatto», «il bue è cavallo», per non parlare del vino che troppo spesso si confonde con l'aceto. L'argomentazione ha ben poco di letterario, segue il dichiarato intento di avvicinarsi il più possibile al prosastico, incarnando la verità dei coniugi. Non i pensieri, dunque, ma il gesto concreto è l'elemento su cui De Marchi, in questo caso, si concentra: con la precisione del ritrattista, egli registra il loro fare amabile.

Che dirò del sor Paolino? Prima d'entrare si fermava dietro l'uscio chiamando chi-chi-chi; se fosse stata nelle nuvole, la povera bestia correva giù. Il canestraio allora rovesciava le tasche in terra e ne usciva del grano, del pane, del biscotto, che la gallina bezzicava divinamente sotto gli occhi beati dei suoi padroni.¹¹⁹

Troppo sensibili per restare indifferenti, agli occhi di Brigida e Paolino la chioccia non ha niente di meno rispetto ai solito animali da compagnia. E così, con il passare dei giorni, non riescono a scacciare dalla testa il pensiero del pranzo di Natale e di ciò che l'evento

¹¹⁸ *Ivi*, p.61.

¹¹⁹ *Ivi*, p.62.

avrebbe significato. Paolino camuffa il dispiacere che lo pervade sapendo che la moglie ha bisogno di cibo nutriente, lo stesso rimugina Brigida, con il timore che il consorte la consideri una capricciosa, incurante delle spese sostenute per mantenere la gallina.

A sciogliere il complicato garbuglio interviene un amico dell'uomo, il signor Angiolino del Trapano. Non ci si deve lasciar fuorviare dal nome bizzarro che accosta agli eterei spiriti celesti gli arnesi del mestiere: è un professionista «prudente e quasi letterato, gerente d'un giornale politico». In un crescendo paradossale – gli sposi si sono affezionati oltremodo all'animale, quasi umanizzandolo, e cercano quindi l'espedito per evitare di sacrificarlo – il colloquio tra Paolino, Brigida e Angiolino del Trapano raggiunge l'apice. Vestito con l'abito scuro delle occasioni pubbliche, con tanto di cilindro tra le mani, il giornalista comincia nel salottino dell'appartamento un'invettiva contro la decadenza dei tempi moderni, il progressivo allontanamento dalla fede e il conseguente indurirsi del cuore della gente. De Marchi continua a costruire per contrasti marcati e nel momento di massima attesa, l'ultima occasione per risparmiare la chioccia, egli restringe il campo su alcuni dettagli che aumentano l'efficacia della scena. Infatti, mentre Angiolino del Trapano si destreggia in ragionamenti di indubitabile caratura, la gallina zampetta tranquilla, becchettando tra le venature del pavimento a caccia di qualche rimasuglio commestibile. A nulla valgono le lacrime che la signora Beatrice trattiene a tutti i costi dagli occhi gonfi, il lettore già ride immaginando la passeggiatina del pennuto. A questo punto, il «quasi letterato» sfodera il suo asso nella manica: gli animali, sostiene, non sono stati creati per soddisfare l'ingordo appetito degli uomini, ma, al pari degli altri esseri viventi, essi hanno il diritto di vivere e di allietare la natura con la loro presenza benefica. Il parere autorevole di Angiolino del Trapano autorizza finalmente i due coniugi a lasciarsi andare, liberandoli dal peso che li aveva incupiti in tutti quei mesi. Essi non si macchieranno di un peccato tanto grande, anzi, fanno propria la lezione di responsabilità dell'amico, facendo mangiare la gallina al loro «piattello». Nella conclusione, le premesse avanzate nell'*incipit* si rovesciano; se la mancanza di certezze prima impauriva, ora diventa quasi una forma di tutela. A Natale, allora, Brigida porta in tavola soddisfatta qualche uovo, il pasticcio di riso, l'insalata e, come da tradizione, una gallinella comprata al mercato di buon mattino, sicura che tutto sarebbe stato fuorché il suo amato pennuto.

Dal dramma all'ironia, tra le mille declinazioni "dell'umiltà" dei caratteri che si affollano entro il confine dei due estremi, credo sia doveroso citare i casi riuscitissimi di altri due racconti, particolarmente rappresentativi dello stile dell'autore milanese. Di sicuro un'analisi puntuale, che riferisca l'essenziale di ogni singolo testo, non risulterebbe ripetitiva. Ciascuna storia, infatti, presenta alcune peculiarità che la contraddistinguono e l'inevitabile somiglianza dei casi narrati è mitigata dalla trovata inaspettata dello scrittore.

Toc, Toc! è inserito in una delle raccolte più antiche, *Sotto gli alberi*, quella che ospita alcune interpretazioni apprezzate all'unanimità dalla critica, come *Carliseppe della Coronata*. Rispetto ad altri racconti, in *Toc, Toc!* si percepisce una patina arcaica. Complice la brevità del dettato – la vicenda si chiude nel giro di sei paginette – è come se De Marchi galleggiasse di proposito sulla superficie senza mai tentare la profondità dei meccanismi che mettono in moto l'azione. Nel 1881 l'autore ha raggiunto le prime tappe del suo ideale percorso di maturazione letteraria, il cui esito si potrà apprezzare nei suoi grandi romanzi e nell'ultima raccolta da lui curata, *Nuove storie d'ogni colore*. Si riduce, ad esempio, nelle prove del primo periodo, lo spazio dedicato all'introspezione psicologica, ricercando un ritmo cadenzato in cui pause e accelerazioni si compensano, restio ad accogliere momenti riflessivi troppo prolungati che rischierebbero di smorzare la dinamicità.

In *Toc, Toc!* lo sviluppo dell'intreccio è scandito dal rumore – il suono onomatopeico del titolo – dell'attrezzo che un nuovo Angiolino batte per forgiare una croce. Il silenzio della notte è interrotto dai tonfi che provengono dal bugigattolo del portinaio, due piani di scale più in basso. Come in *Storia di una gallina*, anche qui compare la figura dell'intellettuale, necessaria ad instaurare il contrasto con il secondo personaggio: un'altra occorrenza di opposizione strutturante. Il letterato, che narra gli avvenimenti dal suo punto di vista, è impegnato nella stesura di un trattato sul positivismo, a suo dire indispensabile in un momento di sterile rassegnazione come quello che la società sta vivendo. Non è raro trovare nel corpo del racconto un'allusione chiara al ruolo di chi, come De Marchi, vuole comunicare un messaggio attraverso la propria arte. Di fronte ad un'esigenza condivisa, l'intellettuale deve brandire la sua opera come un'arma, destare «un gran rumore», com'è sicuro di fare il protagonista. In quel preciso istante, però, di rumoroso c'è solo l'arnese di Angiolino che disturba il flusso dei suoi pensieri, interferendo con la limatura della

prefazione. Infastidito, lo scrittore butta la penna e si precipita giù per riprendere Angiolino. Di seguito la descrizione del giovanotto:

Angiolino, per quanto io ne sapessi de' fatti suoi, era il figlio della portinaia, un babbeo di diciott'anni, alto come una pertica, coi capelli rossi e rasi all'osso, con due orecchie che si raggiungevano all'infinito, e con due bellissimi occhietti di madreperla. Apparteneva agli esseri intelligenti, in quanto senza un lume d'intelligenza non si può essere bestia del tutto; ma costui, a lasciarlo fare, era un tomo capace di tagliarsi il capo per vedere com'è fatto di dentro.¹²⁰

Il ragazzo si mantiene facendo il garzone presso la bottega di un falegname della zona, dove «tira la sega» in cambio di qualche spicciolo. Sono sufficienti queste poche informazioni per cogliere l'abissale differenza che separa i due uomini. Eppure, essi sono costretti a rapportarsi l'uno con l'altro ed è proprio da questo dialogo complicato che il protagonista acquisirà, nel finale, una spiazzante consapevolezza.

Anche se De Marchi non avesse specificato il mestiere di Angiolino, il ritratto che ne fa l'intellettuale conferma di per sé l'origine popolare. L'autore rispolvera alcuni stereotipi letterari della fisiognomica, non esitando a rielaborarli in chiave personale. Accogliendo l'idea per la quale a ciò che è nobile pertengono la bellezza e l'armonia, il giovane non può che essere di umile nascita. Il paragone con l'antica unità di misura romana ancora in uso nel linguaggio comune è eloquente, Angiolino è altissimo e probabilmente anche molto magro – di solito si dà della pertica a chi è imponente e affusolato – e le sue orecchie si allungano in strampalata sintonia con il movimento tracciato dai suoi lineamenti. Le fattezze del giovanotto sono rozze, fatta eccezione per i vispi «occhietti di madreperla», graziosi anche a detta dell'intellettuale, che gli rendono giustizia.

Si potrebbe riflettere a lungo sul valore che De Marchi attribuisce ai capelli rossi: questa particolare pigmentazione, per la sua rarità è stata oggetto, soprattutto nell'ambito della narrativa ispirata al folclore, di esegesi spesso esoteriche che ne condannano i portatori ad una malvagità innata. Nel 1878 Giovanni Verga pubblica la novella *Rosso Malpelo*, nella quale rovescia sul malcapitato bambino il peso delle credenze siciliane. Rispetto a De Marchi, Verga va oltre, riportando il nesso deterministico che la tradizione instaura tra il

¹²⁰ *Ivi*, p.90.

rosso dei capelli e le qualità morali dell'individuo. «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi, ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone» si legge nell'*incipit*. Nessuna tesi scientifica potrebbe convalidare un pensiero simile, che è da considerarsi la trasposizione letteraria, e dunque volutamente caricata, della logica popolare. Angiolino è tutto fuorché malvagio, tuttavia ci sono parecchi elementi che, come delle strizzatine d'occhio, lascerebbero trapelare la ben nascosta volontà di agganciarsi ad una tale rappresentazione. Innanzitutto, la pelle del cranio che i capelli rasati lasciano intravedere e il modo in cui De Marchi insiste sull'«osso» lasciato scoperto gettano sul garzone un alone sinistro. Angiolino, inoltre, è immortalato mentre cerca una comunicazione con l'aldilà. Sua madre, la portinaia del palazzo, è morta da poco lasciandolo solo ed è lui ad occuparsi della sepoltura. Essendo spirata in ospedale, la donna dovrebbe essere sepolta nella fossa comune secondo l'usanza, ma suo figlio riesce ad assicurarle un posto più dignitoso al cimitero. Il battere ininterrotto che impedisce al protagonista di concentrarsi non è, appunto, il rumore dell'attrezzo che Angiolino usa per costruire la lapide della defunta. Da questa prospettiva, il personaggio si carica di quel mistero che rimanda al *corpus* leggendario dei messaggeri dall'oltretomba alla ricerca del contatto con i vivi. Dato il suo mestiere, non è da sottovalutare la reminiscenza dell'epica: si pensi solo ad Efesto, il fabbro degli dei, che lavorando il metallo insieme ai ciclopi nelle viscere dell'Etna, incendia di lava la sommità del vulcano. Certo, l'allusione non è immediata ma c'è qualcosa nel modo in cui De Marchi caratterizza Angiolino – la combinazione dei tratti somatici e i colori, le sue movenze – che collocano il giovane sulla soglia di una dimensione altra.

Il contrasto, che emerge lampante dall'estrazione sociale dei due personaggi, si concretizza nella successione responsoriale – cheavrò modo di trattare più avanti – tra il ritornello onomatopeico del garzone e la lettura dei passaggi dell'opera inedita del protagonista. Il desiderio di cristallizzare sulla carta il momento della vita quotidiana nel suo farsi abitua la sensibilità dell'autore e, in *Toc, Toc!*, il realismo è così calibrato da indurre chi legge alla spontanea immedesimazione. Chiunque assista agli sbuffi spazientiti dell'intellettuale e agli inutili tentativi di ripristinare attorno a lui la calma necessaria alla scrittura, concluderà di essersi trovato almeno una volta nella medesima circostanza. De

Marchi non opta per il cappello introduttivo che immette gradatamente, con dolcezza, nel cuore del fatto, ma fa esordire la vicenda *in media res*, riflettendo nel movimento della narrazione lo stato d'animo del personaggio principale. Siamo solo alla seconda riga – la precedente contiene le coordinate spazio-temporali di ciò che sta accadendo – e il filosofo sbotta contro Angiolino maledicendo quella «bella musica» che non lo lascia in pace. Fiducioso che le sue lamentele abbiano persuaso il ragazzo a demordere, si alza dalla sedia e si sistema per richiamare la concentrazione perduta. I suoi gesti, esigui se considerati singolarmente, acquistano valore nell'esatta sequenza del loro verificarsi, come gli anelli indispensabili di una catena che si spezza se anche uno solo viene a mancare: l'uomo sistema la sua zimarra verde a fiori foderata di flanella, stringendosela bene addosso per mitigare il freddo della notte, ravviva quindi il fuoco nella stufa e, infine, torna al suo tavolino riprendendo la penna per terminare la frase che aveva lasciato a metà. A questo punto, De Marchi prosegue con la prima citazione dal libro del protagonista. Essendo in fase di perfezionamento, si potrebbe presumere che i passi riportati in corsivo siano oggetto della rilettura a bassa voce che l'intellettuale sfrutta per ultimare la correzione del testo. Ma non ha nemmeno finito di menzionare il concorso al quale avrebbe presentato la sua opera, quando inizia un vero e proprio botta e risposta tra i colpi di Angiolino e le parole del trattato:

Comeché altro non sia il più elevato scetticismo se non se un collocare l'Io nel Cielo...

«Toc, toc» Angiolino tornava a picchiare come prima. Finsi di non ascoltarlo e seguitai: *Buchner, Moleschott, Strauss, Uberweg...*

«Toc, toc» appoggiai l'orecchio sinistro al palmo della mano e scrissi ancora: *Augusto Comte, il creatore dell'altruismo...*

«Toc, toc, toc...»

Era troppo. Buttai la penna sul libro, afferrai la lucerna con una mano e un bastone coll'altra, aprii l'uscio, discesi due scalette, che mettevano al bugigattolo d'Angiolino, pronto a fare uno scempio.¹²¹

L'impaginazione studiata dall'autore, insieme all'uso accorto della punteggiatura, mirano a riprodurre la struttura dialogica in cui le ideali battute sono il *Toc, Toc!* dell'arnese e le speculazioni filosofiche dell'intellettuale. Considerando la storia nella

¹²¹ *Ivi*, p.90.

totalità delle sue forme, si apprezzano quegli elementi secondari che rafforzano l'opposizione annunciata fin dall'inizio. L'insensata onomatopea, solo suono privo di valore referenziale, risponde quasi facendo il verso alle forbite, e forse un po' pretenziose, argomentazioni del protagonista.

Il *Toc, Toc!* ha la meglio e l'intellettuale, coi nervi a fior di pelle, decide di lasciar stare la filosofia per andare a dormire. Il sonno, però, è disturbato dal rincorrersi vorticoso di ragionamenti inconcludenti, immagini senza senso e visioni spaventose di una campagna sterminata costellata di croci. Nel mezzo Angiolino che brandisce una scopa e, dietro di lui, la sagoma di una forca nel cielo con su scritto «Proiezione dell'Io». L'inconscio non riposa e porta a galla l'egoismo dell'uomo che si è dimostrato tanto duro di fronte al lutto dell'orfano. La paura notturna è dissipata dalla luce mattutina che filtra dalla finestra, resa ancora più splendente dal riflesso della neve caduta da poco. L'intellettuale si sporge e vede Angiolino che, col pennello, sta ritoccando la croce nuova di zecca. Per il funerale della madre egli si è vestito a festa, ma, non disponendo di ingenti risorse, è stato costretto ad indossare un abito troppo leggero per la stagione, e il cappello di paglia che gli ripara la testa nuda mette i brividi al protagonista. I suoi esigui risparmi sono serviti a ingraziarsi il cugino, addetto alla sepoltura dei morti in ospedale, e salvare la sua mamma dalla fossa comune. L'intellettuale, memore dell'epifania avuta in sogno, dona ad Angiolino qualche soldo, sicuro di alleggerire le spese. La commozione non è l'unico motivo della sua generosità, è chiaro che il protagonista sta cercando in tutti i modi di perdonare se stesso, dimostrandosi capace di essere sensibile: di fronte alla pietà di Angiolino, egli agisce accecato dall'egoismo.

Nella conclusione, De Marchi celebra l'umiltà dei suoi personaggi. Dalla morte della madre di Angiolino sono passati ormai tre mesi. La primavera è arrivata – non manca il riferimento, di deciso gusto popolare, alla flora e alla fauna che segnano, con la loro presenza, lo scorrere ciclico del tempo – e ha riportato con sé le «rondini», le «mammole» e i fiori bianchi del pesco. Per il protagonista, invece, l'inverno non è solo un ricordo ma è diventato un perenne stato interiore: da quella fatidica notte di baccano, la tristezza lo pervade. L'ottimismo che il pensiero positivista gli assicurava predicando la superiorità dell'essere umano e il trionfo certo in ogni prova, si è dileguato lasciando, al suo posto, una nebbia che disorienta. Pur essendosene reso conto, egli non riesce ad accettare che

ogni singola esistenza è determinante non nella sua individualità, ma nella partecipazione al vasto tutto poiché, col nascere e il morire, essa preserva la vita dell'universo. Ferito nell'orgoglio, è preda dell'apatia mentre, impassibile, osserva se stesso e ciò che lo circonda, imprigionato in questa ruota senza via di fuga. Al contrario, Angiolino ha sostituito la madre nella portineria del palazzo, e dai piani lo si sente canterellare di tanto in tanto. La modestia del suo stato lo protegge dai voli pindarici della ragione e lo ancora alla realtà concreta. Paradossalmente, è come se Angiolino avesse vissuto da sempre consapevole di ciò che ha spiazzato il protagonista: nella sua semplicità, egli accetta le prove quotidiane, gioendo dei momenti felici e affrontando, con i suoi mezzi, le difficoltà che sopraggiungono. Passata la tempesta, il giovane è ancora in grado di «zufolare», fiducioso nel valore di ogni singolo giorno, mentre l'intellettuale, tradito dalla scrittura, vive nell'inerzia, ascoltando il *toc, toc* dentro di lui.

Dal contrasto, come metodo costitutivo dell'intreccio, che esalta i *topoi* della scrittura di De Marchi, scaturisce spesso l'ironia utile alla voce narrante nel commento della vicenda. Fatta eccezione per quei racconti dove il dramma è talmente profondo da rendere fuori luogo anche un sorriso appena accennato, l'*humour* si percepisce fin dalle prime righe nella maggioranza delle storie. Uno dei modelli ai quali l'autore fa riferimento è sicuramente Manzoni. Nei *Promessi sposi*, infatti, l'ironia è uno degli aspetti principali: Manzoni l'adopera con una certa padronanza, sfruttandone le diverse sfaccettature. Oltre a quella che, di consueto, è rivolta ai personaggi, egli ammicca al lettore dichiarando di voler raccontare solo i fatti avvincenti per non annoiarlo a morte, oppure prende in giro se stesso, svalutando la sua opera che non sarà letta da più venticinque persone.

Sia nei romanzi che nella narrativa breve, De Marchi predilige un'ironia sottile, sempre rivolta ai protagonisti delle storie ed espressa dal narratore, di solito esterno. Se è assodato che essa può assumere significati diversi, nei racconti enfatizza, per rovesciamento, l'affermazione di una verità o di un insegnamento morale, e suscita nel lettore l'impressione familiare che facilita l'immedesimazione. Spostandoci nella raccolta *Nuove storie d'ogni colore*, *Due sposi in viaggio* insiste tanto sull'ironia da tematizzarla a tutti gli effetti. *L'incipit* è dei più classici, con un quadretto paesaggistico in perfetto accordo con il gusto dell'autore. Bastiano e Paolina sono convolati a nozze da poco e sono partiti per la luna di miele. Dopo aver pernottato a Como, i due si spostano alla volta di Tremezzina. Sul

battello lo sposo si atteggia impettito nel suo soprabito color «uva passa», scrutando col cannocchiale i profili delle montagne che incorniciano il lago. Nonostante l'apparenza, Paolino non è un uomo ricco ma proviene dalla piccola borghesia di provincia. E, se non è il diverbio avuto con il controllore per essersi seduto in prima classe con un biglietto di seconda, a rivelarlo è l'aspetto di Paolina. La donna finge di ascoltare le giustificazioni accalorate del marito, ancora rosso per la vergogna di aver dovuto pagare una multa salata di fronte agli altri passeggeri stranieri che, evidentemente, non avrebbero avuto problemi. Rapita dallo spettacolo della natura circostante, fa il minimo per non sembrare scortese.

Essa vestiva un abito povero, povero, color ferro brunito, ma la sposa di provincia la si conosceva all'oro giallo della sua guarnizione, al cappellino col pettirosso schiacciato in un angolo, cinto da una gran veletta celeste, che svolazzava, stridendo e folleggiando sulla testa, sulle guance, pallide, e sul collo, con vibrazioni serpentine.¹²²

La classe media, soggetto della vicenda, è collocata in un contesto estraneo ed è proprio questa situazione a generare l'aneddoto divertente. De Marchi insiste sui dialoghi e sui gesti degli sposi per comporne il ritratto psicologico, con l'obiettivo di suscitare nel lettore un'impressione dissonante. Non mancano gli interventi del narratore onnisciente che completano il quadro: eccitato dal battello, lusingato dalla compagnia di passeggeri di un certo rango, quasi incredulo di avere accanto la sua bella Paolina, Bastiano assapora i piaceri di una quotidianità a lui sconosciuta. Perfino il borsello con il denaro, che porta al sicuro a tracolla, e la custodia del cannocchiale, incrociandosi sul suo petto gonfiano il soprabito sulla schiena, procurandogli un nonsoché d'inglese. Tuttavia, lo sposo provinciale sta ben attento a non lasciarsi troppo lusingare, conscio che le sue tasche non sono abbastanza piene per il lusso del lago di Como. E, infatti, arrivati a Bellagio, Bastiano sa di dover schivare gli hotel, sollecitando la moglie ad individuare la strada per la Trattoria Americana, una bettola per viaggiatori dove, con poco, si rimediano un pasto e una stanza. Ma mentre, ancora sul molo, egli chiede con ansia dell'Americana, un gentiluomo gli strappa la valigia di mano e li fa accomodare sull'omnibus insieme a una dozzina di clienti, tutti stranieri. A nulla valgono i tentativi di Bastiano di chiedere se

¹²² *Ivi*, p.163.

fossero diretti alla trattoria poiché nessuno, nemmeno l'autista, sembra sapere una parola d'italiano. Il peggior timore presto si avvera quando la carrozza si ferma davanti al Grand Hotel Bellagio.

Un giovinotto biondo come il lino, in falda nera, colle scarpettine alla francese, pettinato anche lui come uno sposino, li precedette per uno scalone di marmo, ornato di statue, di candelabri, di specchi, di acacie, tintinnando le chiavi e senza mai parlare li condusse “au cinquième” fino a una camera che riusciva sopra un cortile stretto, profondo e tetro come un pozzo.

«A onze heure le déjeuner, s'il vous plait» disse, stando sull'uscio prima di licenziarsi.

«Cosa?» domandò Bastiano, che cominciava a credere d'essere nel mondo della luna.

«C'est bien» si affrettò a dire Paolina per sbarazzarsene.¹²³

Bastiano incolpa Paolina di non essere stata abbastanza attenta all'albergo e così, come se non bastasse, inizia a lamentarsi sostenendo che, oltre a spendere una cifra improponibile per una notte – l'indomani si sarebbero immediatamente messi alla ricerca dell'Americana – non avrebbero mangiato e pure capito nulla.

Il colloquio che avviene nella stanza lussuosa, oltre ad insistere sul motivo centrale della vicenda, è un'ulteriore dimostrazione del realismo a cui tende l'autore. Nella narrativa di De Marchi, il rapporto coniugale è un tipo di relazione approfondito di frequente. Mi sono già soffermata sull'importanza che lo scrittore attribuisce al matrimonio come scelta di vita, depositario di valori positivi da difendere a tutti i costi. L'analisi è condotta, si potrebbe dire, dall'interno, nel senso che De Marchi, come una presenza silenziosa, osserva le azioni e partecipa dei sentimenti dei suoi personaggi – quasi fossero dotati di libero arbitrio una volta usciti dalla sua penna – registrandoli, uno a uno, sulla pagina e commentandoli qualora ne sentisse l'urgenza. “L'osservazione partecipata”, per dirla alla maniera della sociologia, necessita da parte di chi guarda un minimo di conoscenza preliminare dell'argomento – che a De Marchi, nel caso specifico, non manca – ma garantisce la veridicità dei risultati ottenuti.

Un esempio calzante è l'amore sponsale di Carlinetto e Erminia, i protagonisti di *Vecchi giovinastri*, dove il confronto tra gli amici scapoli della vecchia compagnia e Carlinetto,

¹²³ *Ivi*, p.166.

che ha deciso di formare una famiglia, svela le piccole gioie quotidiane del matrimonio, evitando di scivolare nell'elogio intransigente della sua scelta. In *Maggiolino e Teresella*, invece, le nozze tanto attese coroneranno un fidanzamento problematico, ostacolato dal pregiudizio della gente del paese. Nel complesso, sono tutte storie autentiche che riflettono la schiettezza dei loro protagonisti. In virtù della loro verità, il lieto fine non è mai scontato e, del resto, De Marchi peccherebbe di anacronismo se si limitasse a raccontare gli amori felici. La realtà è ben diversa, e tra il bianco e il nero ci sono mille sfumature intermedie. *I coniugi Spazzoletti* segue, nella raccolta *Storie d'ogni colore*, le avventure di Paolina e Bastiano. Nel racconto appaiono due coppie di sposi in viaggio sul treno diretto a Milano. Smontando alla fermata sbagliata, mogli e mariti finiranno per scambiarsi dovendo, dunque, passare la notte a casa di sconosciuti. A parte l'assurda situazione grottesca, nell'*incipit* l'autore dà conto della crisi di coppia che gli Spazzoletti stanno attraversando ormai da qualche anno, con un paragone tanto azzeccato quanto spiazzante. Il desiderio di far assaporare al lettore il gusto della «minestra casalinga» rivela il sorriso dell'autore quando la voce narrante afferma che «il loro amore aveva preso la punta come il vin buono a un cambiamento di tempo. Non era aceto ancora, ma sentiva già di brusco».

Nonostante siano due sposi novelli, anche tra Bastiano e Paolina l'attrito è evidente. Se Bastiano, risucchiato dal diverbio con il controllore e dalla ricerca della Trattoria Americana, non si accorge dell'atteggiamento della moglie, è proprio la donna con i suoi silenzi e le risposte piccate a far trapelare l'insofferenza verso il marito che si sta rendendo ridicolo agli occhi di tutti. È il narratore a mettere in discussione il sentimento verso Paolina: in trentasei anni sembra che lei sia la prima che Bastiano abbia mai amato o, per lo meno, l'unica con la quale abbia mai pensato di sistemarsi. L'uomo è troppo concentrato su se stesso, e nella sua testa egli è convinto di vivere con Paolina un idillio emozionante. Bastiano non è abbastanza maturo – forse l'inesperienza gioca a suo sfavore – da cogliere lo stato d'animo della moglie, dimostrandosi poco sensibile alle sue esigenze. Uscito il cameriere dalla stanza, Paolina propone al marito di passare la notte lì, invitandolo, sarcastica, a godere della bella vista. Ma Bastiano non ci sta e, spazientito, decide di andare a cercare la Trattoria, così almeno avrebbero saputo cosa ci sarebbe stato nel piatto. Paolina annuisce pur di liberarsi e avere un attimo di tregua:

Bastiano uscì. Paolina girò la chiave nella toppa, si tolse d'addosso lo scialle, il casacchino, li gettò sul letto insieme al cappello; chiuse la finestra; si buttò in una poltrona, portò il fazzoletto alla bocca e pianse, senza lagrime, pianse dalla gioia di trovarsi sola.¹²⁴

Lo stacco tipografico segnala l'inizio dell'ultima parte della storia. Come ho già sottolineato, il ritmo segue il crescere della tensione e accelera bruscamente nel momento in cui la vicenda si risolve. Non a caso, i passaggi descrittivi e i commenti della voce narrante, che fin qui hanno diluito la dinamicità dei gesti, sono ridotti al minimo, tanto che nel breve giro di una pagina e mezza si arriva alla conclusione. Solo ora il lettore può apprezzare l'efficacia del ritratto fisico e psicologico di Bastiano, quasi che tutti i particolari sui quali De Marchi ha insistito fossero funzionali alla massima riuscita del finale. La scena racchiude il senso del racconto e affida la morale alla saggezza pratica di un cameriere. Bastiano, sollevato dall'aver trovato la Trattoria dell'Americana a pochi metri di distanza, torna all'hotel. Quel «buco» di osteria è proprio fatto per loro e l'idea di liberare la sua Paolina da quella «muda» – la voliera buia e fresca che accoglie gli uccelli in cattività durante il ricambio delle piume – lo accompagna fino all'entrata dell'albergo. Fatta la prima rampa di scale, però, egli si rende conto di non aver letto il numero della stanza e, dopo vari tentativi, perso in un labirinto di corridoi e porte tutti uguali, si rassegna a chiedere all'impiegato in ufficio. Questo lo indirizza immediatamente agli inservienti, insospettito dall'atteggiamento di chi si aggira in un hotel di lusso senza sapere dove andare. Allora Bastiano cerca il cameriere biondino che, appena arrivati, gli aveva rivolto quelle parole incomprensibili, ma s'imbatte nel dipendente che aveva sentito parlare nel dialetto locale. Rincuorato dalla presenza familiare in mezzo a tante lingue sconosciute, Bastiano commette un errore madornale: sulle scale gremite dall'andirivieni dei turisti altolocati, egli attira l'attenzione del cameriere imitando la parlata di Bellagio. Mentre il collega, che non riesce a trattenersi, si nasconde per ridere a crepelle, il cameriere coglie l'occasione per burlarsi del povero cliente. A nulla è servito l'abito nuovo color «uva passa», il giro panoramico in battello, la sontuosità dell'albergo: Bastiano rimane un provinciale e il suo disagio è evidente agli occhi di tutti. L'inserviente prima gli risponde in tedesco fingendo di non capirlo poi, al grido innervosito di «Ah gabbiano!», egli precisa

¹²⁴ *Ivi*, p.167.

che «Se no gavé a memoria il numero de la stanza no potemo tenere a mente tutti li numeri...».

Bastiano è uno dei tanti personaggi che si trovano a dover affrontare una situazione fuori dall'ordinario, che ci siano capitati o che se la siano in qualche modo cercata, ma con lui De Marchi è abbastanza duro. Per lo sposino non c'è nessuna giustificazione: come con Paolina, egli dimostra la chiusura mentale di chi non sa soppesare le variabili per adattarsi alle circostanze. Nel dipingerlo come un pesce fuor d'acqua, l'autore non sta deridendo la classe popolare – e uno scopo del genere è certamente da scartare a priori trattandosi di De Marchi – ma l'ottusità di chi agisce con strafottenza. Lo scrittore fuga ogni dubbio nella sentenza del cameriere: «Faccia el favorito piacere di non gridare. Quando non si sa viaggiare si sta a casa». Nelle ultime righe, l'ironia sferza il colpo finale: Bastiano balza agli onori della cronaca locale che lo ricorderà come il “*countryman*” che ha perso la moglie in un *Hotel d'Italy*.

La letteratura concepita come strumento pedagogico, che impartisce una lezione di vita grazie all'esempio dei “semplici”, l'accostamento degli opposti che si esaltano nel contrasto, l'ironia che fa sembrare ambienti e personaggi familiari sono le costanti peculiari della scrittura di De Marchi. Nell'assembrarle, come i tasselli di un puzzle sono simili nella forma ma mai uguali nell'effigie, l'autore procede con coerenza, fedele alla propria visione che mette al centro quegli spiriti «umili» già menzionati nella *Dedica a Nuove storie d'ogni colore*, protagonisti e allo stesso tempo ideali destinatari delle sue pagine.

III.2 Le vittime di una società ingiusta

Considerando la storia della letteratura, la connotazione degli “umili” demarchiani fa saltare alla mente il ricordo dei “vinti” di Giovanni Verga. Il paragone con l’ideologia verista è utile poiché aiuta a sviscerare anche gli aspetti minori della poetica di De Marchi, che vanta una bibliografia critica tutto sommato ancora contenuta. Nella prefazione ai *Malavoglia*, la pietra miliare del Verismo che esce nel 1881, Verga espone il progetto di un ciclo di romanzi – dovevano essere cinque ma l’autore porterà a termine soltanto i primi due, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, lasciando de *La Duchessa de Leyra* solo un abbozzo – che dovevano mostrare i disastrosi effetti della lotta per la vita nel consorzio umano. Oltre a presentare l’argomento di ogni singolo romanzo, la *Prefazione* è considerata all’unanimità il manifesto del pensiero di Verga: i meccanismi che regolano il funzionamento della società umana, marchinegno fatalmente preciso nella concezione dello scrittore, sono identificati e messi in successione l’uno dopo l’altro a ricostruire il deleterio processo. La «vaga bramosia dell’ignoto», cioè la naturale aspirazione dell’uomo a migliorare il proprio stato, è la miccia che lo mette in moto. Nessuno può esimersi e, infatti, Verga specifica che in tutte le classi sociali, seppur con le dovute varianti, questo desiderio si manifesterà, tanto più ambizioso quanto più si sale di livello. Se la famiglia di padron ’Ntoni ne *I Malavoglia* cerca di soddisfare appena i bisogni primari, azzardando il commercio dei lupini, Gesualdo Motta, nel secondo romanzo, rappresenterà il prototipo del borghese che si è fatto da sé, riuscendo da semplice manovale ad accumulare una fortuna. Progredendo sulla scala sociale, dal popolo fino all’aristocrazia e alla classe politica, l’intreccio si complica – le scene corali dove si muovono tanti personaggi aumentano, i sentimenti si fanno meno immediati, i valori propri dei diversi gruppi si oppongono interferendo con l’azione – e la veste narrativa, pertanto, sarà adattata alle esigenze dei singoli casi. Il progresso fa leva sulla disposizione connaturata dell’individuo e lo induce, alimentando un falso bisogno, a mettere a rischio la propria quotidianità per un obiettivo incerto.

Per i *Malavoglia*, ad esempio, le sciagure inizieranno proprio quando la barca, con tutto il carico di legumi, affonda: la nuova attività, che doveva rappresentare la boccata di ossigeno per le finanze della famiglia, si rivela la stangata finale poiché, oltre ad averci

rimesso il guadagno, i Malavoglia dovranno ripagare il debito contratto per avviare l'impresa. Il luccicante mito del progresso affascina, ma, nonostante le promesse allettanti, miete molte vittime. Verga acutamente osserva che lo sviluppo inarrestabile è fruttuoso per l'umanità intera, permettendole di avanzare in sapere, potere e ricchezza ma, è mortale per il singolo. Dietro il continuo e grandioso avanzare si nascondono troppe insidie. In questa corsa affannata emergono tutti i vizi dell'uomo che ora si trasformano in virtù: l'egoismo, l'avidità, la spregiudicatezza sono requisiti fondamentali per cercare di sopravvivere. Prima o poi tutti soccombono. Anche chi crede di avercela fatta scopre, in realtà, di essere un "vinto" e allora all'amarezza non c'è rimedio. A niente serviranno il denaro, gli immobili, i terreni che ha messo insieme Gesualdo in anni di lavoro incessante. Se la sua abilità imprenditoriale è innegabile, egli spesso si è dimostrato inumano verso gli altri guardando esclusivamente al proprio tornaconto: morirà solo, dopo essersi difeso fino all'ultimo dall'invidia dei suoi compaesani, dimenticato dall'unica figlia che non lo ritiene all'altezza delle sue velleità aristocratiche, assistito da un servo impaziente di essere sollevato dallo scomodo incarico. Gesualdo trionfa in economia ma è emotivamente sconfitto.

Per Verga, la letteratura è il mezzo ideale per smascherare la «fiumana del progresso», poiché, rappresentandone concretamente le brutali conseguenze, la comunità potrà dirsi almeno avvertita. Nel suo incedere, l'onda travolge tutto ed è solo per puro caso se l'osservatore, nel caos di questo vortice, riesce per un istante a tirarsi da parte e ad accorgersi dei «vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani». A chiudere la *Prefazione* si staglia un'immagine forte: i derelitti allo stremo, dopo aver incassato i violenti colpi della «fiumana», riversano abbandonati come i detriti che le onde del mare depositano sulla battigia. Quasi annegati, la loro anima è stata profanata, e dalle ferite sul corpo emergono le colpe che li hanno condannati ad un così triste destino. Pur riconoscendo qualcosa di epico nelle trasformazioni in atto – e l'immagine della «fiumana» lo conferma – Verga rifiuta l'apologia del progresso e procede controcorrente, mettendo in evidenza il rovescio della medaglia.

Il pessimismo è l'unico elemento che De Marchi condivide con la visione verista. La tragicità in potenza, individuata da Marcella Gorra nella scrittura dell'autore milanese, è il risultato della sofferta constatazione circa la società contemporanea. Se Verga, nato in un'agiata famiglia di proprietari terrieri siciliani, pur non militando nelle questioni politiche, denuncia i soprusi della classe dirigente del nuovo Stato liberale, De Marchi sperimenta dall'interno il declino dell'ambiente lombardo. Nella vita della comunità alla quale partecipa attivamente, anch'egli riconosce le orme di un processo tanto grandioso quanto inarrestabile, che si sottrae al controllo dell'individuo. Nonostante De Marchi non arrivi a darne una definizione propria, l'allusione al progresso è palese. La letteratura, seppur nella varietà delle sue forme, si dimostra sempre radicata nel contesto di origine, facendo degli avvenimenti che lo coinvolgono materia grezza per le sue creazioni. Per lo scrittore lombardo, l'irrefrenabile sviluppo economico s'insinua nella quotidianità di ciascuno con risvolti spiazzanti: esso determina non solo il prevedibile smacco delle vecchie generazioni, solitamente restie ad accogliere il nuovo, ma non lascia scampo nemmeno ai giovani. Un'espansione del genere dunque, che sfugge perfino alla logica comune, non può essere sostenuta dall'uomo.

Anche De Marchi sceglie di dar voce agli sconfitti, a coloro che, trovatisi nell'occhio del ciclone, ne sono usciti in qualche modo ma senza avere la meglio. Nelle sue narrazioni è difficile imbattersi nei vincitori, s'incontrano poiché spesso incarnano il diverso, l'altro interlocutore nel dialogo fittizio delle parti sociali, ma il *focus* è sulle vittime. Ispirandosi alla realtà di Milano, gli sconfitti assumono una fisionomia ben distinta. Mentre nel *Ciclo dei vinti*, tutte le classi sociali sono investite dalla violenta «fiumana» e, dunque, ciascuna avrà un romanzo a lei dedicato, De Marchi seleziona i suoi protagonisti da un'unica categoria. Il dramma è quello del popolo, non dei poveracci ma della gente minuta: dagli affittuari nelle campagne attorno alla città, ai piccoli borghesi che faticano a sbarcare il lunario. I nuovi tempi mettono a dura prova i contadini e gli impiegati statali, in balia degli affaristi – spesso loro superiori – che speculano approfittando del ruolo prestigioso ricoperto nell'amministrazione pubblica.

De Marchi si fa interprete della sfiducia del ceto medio verso gli organismi statali, sentimento che, tra l'altro, non può che condividere. Nel suo studio del 1965, Calogero

Colicchi¹²⁵ approfondisce l'interazione tra la sfera sociale e l'arte, dimostrando il legame inscindibile tra le forme e i temi della scrittura dell'autore milanese e il suo modo di concepire i rapporti umani. Sebbene questa analisi si limiti ai romanzi, il critico formalizza alcuni capisaldi del pensiero demarchiano rintracciabili anche nell'ordito dei racconti. Intrisa di spirito pedagogico, la letteratura si pone come fine ultimo la riabilitazione dei diseredati e, perciò, il punto di partenza della riflessione dovrà essere necessariamente il presente. Esaminando, dunque, la realtà contemporanea – indulgiando soprattutto sugli organismi che si battono concretamente per il bene comune – De Marchi giunge alla dolorosa conclusione: chiunque si riempie la bocca con parole di giustizia e proposte di rinnovamento, agisce solo infiammato dal suo interesse. E i fatti, continua lo scrittore, parlano da sé.

Prima di rendersi conto del raggio che il Cavalier Balzalotti sta ordendo ai danni di sua cognata, Demetrio, nella sua ingenuità, riverisce il suo capo e, quando il padre di Beatrice si presenta infuriato in ufficio oltraggiando le massime cariche dello Stato, egli è indignato. Il sor Isidoro Chiesa di Melegnano è un fiume in piena e, fomentato dall'eterna causa con l'Ospedale che sembra non avere fine, ne ha una per tutti: «Tutta gente che vende la pancia al Governo. Rubano i ministri, rubano i segretari generali, rubano i capi divisione, e giù fino all'ultimo guattero del regno d'Italia, con Depretis alla testa, è una ladreria di mutuo soccorso...»¹²⁶. Nei racconti, il tono si smorza e la critica a chi, pur essendo pagato per farlo, si adopera tiepido per il bene della comunità, si fa sarcastica. Mi riferisco a *Regi impiegati*, una storiella pubblicata in *Nuove storie d'ogni colore*, in cui De Marchi si fa beffe degli alti funzionari fin dal titolo. Il direttore dell'ufficio postale di Castagnazzo scrive al collega di Broccasecca per richiedere l'urgente disinfestazione dei locali invasi dai topi. Per arginare provvisoriamente il problema – lavorare sui documenti rosicchiati dai roditori è sempre più arduo – si chiede, inoltre, di disporre il denaro per l'acquisto di due gatti. Oltre all'argomento, anche la forma del testo è *sui generis*, essendo il *collage* della corrispondenza che i due enti si scambiano. La data precisa riportata da ciascuna lettera è la prova della lentezza con cui procede l'imponente, e malfunzionante, macchina dello Stato: la richiesta inoltrata all'inizio di aprile del 1890, ad agosto non è ancora stata

¹²⁵ Calogero Colicchi, *Socialità e arte nei romanzi di E. De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1965.

¹²⁶ Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Arnoldo Mondadori Editore, *cit.*, pp.113-114.

soddisfatta. La burocrazia prevede, infatti, che esprimano il loro beneplacito anche la sede centrale di Roma, la regia direzione delle Poste di Milano e la Tesoreria lombarda, in un laborioso e inutile scambio di messaggi che dilata all'infinito i tempi di attesa. Continuando a cercare entro i confini della narrativa breve, il rimprovero verso quegli uomini che sembrano non aver mai conosciuto la morale infiamma le paginette de *La gente inutile*. De Marchi estromette questo racconto dalle raccolte che cura in prima persona e Brevini lo riporterà in *Appendice* tra i racconti sparsi. Il curatore, che nell'avvicinarsi dei testi non segue il criterio cronologico, colloca la storiella subito dopo quella intitolata *La gente che lavora*, architettando un dittico che si regge sull'opporli immediato delle intestazioni e, ad uno scavo più profondo, dei contenuti. Che Brevini si faccia interprete della volontà autoriale non è dato sapere, vero è che la sua scelta è legittimata trattandosi di due racconti pubblicati entrambi da De Marchi nel 1885, e per giunta nella stessa rivista, «Il Convegno», quasi ci fosse tra loro un legame fin dall'origine. Al di là di queste interessanti supposizioni, che tuttavia faticano a trovare salde conferme, *La gente inutile* propone il ritratto satirico della Milano benestante contemporanea allo scrittore. La vicenda è ambientata nelle sale del club dei Farfallini, uno dei tanti circoli che spuntano in città in quel periodo, frequentato dagli esponenti della ricca borghesia nelle pause dagli affari. Visti i suoi componenti, ci si aspetterebbe un impegno propositivo volto al bene della comunità o, almeno, la promozione di iniziative culturali come auspicato dagli intellettuali. Ci pensa il narratore, nelle prime righe, a chiarire la situazione:

Lo scopo del club dei Farfallini era precisamente quello di non averne uno. Giocare, fumare, far delle chiacchiere, far nulla, e, se si può, meno di nulla – che è già un mestiere noioso – ecco in poche parole lo statuto di quest'amabile istituzione, che un dieci o dodici anni fa aveva le sue sale in uno dei palazzi nuovi della piazza del Duomo.¹²⁷

Ai membri del circolo si guarda con la stessa compassione riservata agli imbecilli. Perché altro non possono essere coloro che sono disposti a pagare centoventi lire per cimentarsi in passatempi poco ortodossi. Il regolamento severo impone di superare una prova, scelta *ad hoc*, che ha il solo obiettivo di mettere in ridicolo l'aspirante: imbrattare i

¹²⁷ *Ivi*, p.503.

muri, salire le scale della sede in groppa ad un asino, sfilare davanti al duomo in pieno pomeriggio suonando un tamburo. E, se ancora non bastasse, il narratore, mostrando una finta commiserazione, deride coloro che, «poverelli», non riuscendo a versare la quota, si rivolgono ad un certo Bartolomeo, che presta a usura con tassi dal quaranta al sessanta per cento con il piglio di chi chiede l'elemosina in chiesa. L'introduzione è sufficiente a dichiarare che ci si trova di fronte ad un altro capolavoro d'ironia demarchiana. Quella sera, si avverte un insolito fermento già sulla soglia: il guardarobiere, prendendo i cappotti degli ospiti, annuncia che zio Tek avrebbe provato a vincere una scommessa dopo cena. Nessun dibattito sulla contemporaneità è più allettante di Tek che tenta di finire da solo una porzione di risotto per dodici persone. Attorno a lui si raduna un capannello di gente munita del bicchiere per godersi meglio lo spettacolo, mentre lo sfidante si concentra guardando il piatto che si avvicina. A motivare l'insensata sfida ci sono i soldi dei due che hanno puntato sulla sua sicura sconfitta, mille lire per un risotto non si disdegnano. La coloritura ironica riemerge prepotente nella sezione centrale del racconto, occupata dal pantagruelico pasto dell'uomo. L'impressione è rafforzata dal registro prosastico con i vocaboli comuni e i paragoni concreti che fanno riferimento a determinati ambiti della vita quotidiana. Tek, dopo i primi piatti ripuliti ad uno ad uno senza troppa difficoltà, comincia a mostrare i primi segni di cedimento ma, appoggiatosi allo schienale per dar spazio allo stomaco e distese le gambe sotto la tavola, si versa altre sei porzioni di quella «melma d'oro». Ogni cucchiata, ormai quasi inaffrontabile, è pesante come una «manovella di ghisa», e per lo sforzo la fronte di Tek è madida di sudore, pallida e luccicante come la buccia di una cipolla. De Marchi prosegue annotando le percezioni sensoriali: il riso ha perso il suo sapore e in bocca fa l'effetto sgradevole del terriccio. Allo sguardo dell'autore non sfugge niente e lo dimostra il vivissimo particolare dei chicchi raffreddati che si attaccano alla posata e impiasticciano il bordo del piatto.

Poco prima della conclusione, si legge il rimprovero verso chi non fa fruttificare il tempo che gli è concesso. Il giudizio è espresso attraverso la mediazione della metafora e in forma esplicita dalla voce fuori campo. Gli spettatori assistono all'abbuffata di zio Tek con la stessa «avidità e crudele curiosità» degli inglesi che partecipano alle lotte dei galli. Sicuro di portare a termine l'impresa, il protagonista gonfia il petto ma finisce per essere deriso da tutti. Di fronte a Tek che non riesce più a tenere in mano il cucchiaino, mentre le

lacrime gli rigano le guance paonazze, è il narratore stesso a dichiarare che la scenetta si è fatta talmente «stupida e scipita» da annoiare gli astanti, che se ne vanno per una partita di bigliardo.

La fisionomia degli “umili” merita, però, un’indagine più approfondita. Stabilito il gruppo sociale di appartenenza, è necessario radunare tutti gli altri elementi che ne completano l’identità. I “semplici” raccontati da De Marchi si fanno portatori di una visione del mondo che li contraddistingue. A differenza dei protagonisti verghiani, ai quali spesso sono stati accostati, essi non sono dei vinti almeno per due ragioni. Innanzitutto, per guadagnarsi tale appellativo, gli umili dovrebbero affrontare una sfida. Invece, nella maggioranza dei casi, essi non si mettono in gioco volontariamente ma sono travolti dall’imprevisto che sconvolge la loro condizione abituale. Se il verismo racconta la sfortunata vicenda di personaggi che, consci di affidarsi alla sorte, falliscono nel tentativo di realizzare le loro ispirazioni, De Marchi dà voce, col realismo delle sue narrazioni, alle vittime dei soprusi perpetrati dalla società corrotta. È raro trovarsi di fronte a drammi urlati, dove le disgrazie si abbattono l’una dopo l’altra in un susseguirsi vorticoso che ha dell’incredibile, nella prosa dello scrittore milanese la tragedia è silenziosa e si consuma entro i confini familiari della quotidianità. La catastrofe, che piomba inaspettata nella vita della gente comune, agli occhi di De Marchi non è altro che la necessaria conseguenza di un sistema iniquo impostato per favorire il trionfo di pochi eletti. Per affrontare le difficoltà, gli “umili” possono fare affidamento solo sulle proprie forze; essi sanno che all’esterno non troveranno aiuti ma ulteriori ostacoli. Nell’esistenza grigia e monotona di coloro che si sacrificano ogni giorno per vivere dignitosamente, la sciagura assume la fisionomia delle incomprensioni, della precarietà lavorativa, delle piccole rinunce che portano l’individuo allo stremo.

La seconda costante figurativa si ritrova nella salda concezione morale di De Marchi. Nell’architettura ideologica delle storie, oltre ad essere le vittime da riscattare, gli “umili” sono gli unici depositari di quei valori positivi rinnegati dagli altri gruppi sociali. La felicità è più accessibile di quanto si creda: essa si cela dietro l’equilibrio di una vita morigerata che evita gli eccessi, nel bene e nel male. Le intenzioni già nobili di per sé – il rispetto della parola data, l’impegno, il soccorso verso chi è in difficoltà, l’altruismo – sono purificate dalla fede. Nonostante si dissoci categoricamente da ogni forma di scetticismo,

De Marchi si avvicina alla religione con i dubbi tipici di chi, abituato alla riflessione, non si accontenta di una risposta generale, ma si spinge alla ricerca di una spiegazione inoppugnabile. Le questioni irrisolte non affievoliranno la fiducia con la quale l'autore si abbandona ai precetti del cattolicesimo. Tale sentimento influisce in maniera decisiva sul processo creativo delle singole storie e sulla fisionomia dei personaggi. Gli "umili", così, testimoniano le poche ma sicure consapevolezze raggiunte da De Marchi al termine di un percorso travagliato, ed è proprio la fede a garantire loro l'occasione adatta al riscatto. La sconfitta dei protagonisti di romanzi e racconti è solo apparente poiché, se si guarda più a fondo, la superiorità morale che li contraddistingue li fa trionfare sugli imprevisti della vita e sulle ingiustizie dei prevaricatori. Egoismo, interesse, calcolo saranno sempre perdenti al confronto con le virtù che la religione invita a far proprie.

Nella caratterizzazione degli "umili", quindi, il sopruso subito e la nobiltà d'animo che eleva le vittime innocenti diventano due costanti, declinate ogni volta in maniera inedita. La vicenda di don Egidio, già citata in precedenza per il trattamento straordinario che l'autore riserva al paesaggio alpestre, è forse uno degli esempi in cui i due aspetti si combinano senza intoppi. Il narratore enfatizza la devozione del prete, che ispira e santifica i suoi gesti altruisti. La parrocchia che amministra raggruppa pochi fedeli, in un territorio peraltro impervio. Le montagne rendono difficile la comunicazione e, in caso di necessità, don Egidio dev'essere pronto ad affiancare al ruolo di prete abilità che solitamente non gli competono: è lui il primo al quale i membri della piccola comunità si rivolgono, sicuri di trovare un aiuto concreto. Sotto una corazza ruvida e selvatica, difesa indispensabile per sopravvivere ad una quotidianità così dura, palpita un cuore buono. «Piuttosto ignorante, ma di fede sincera, pieno di carità», Egidio non esita quando, in una notte di bufera, lo avvertono che l'agonizzante Venanzio desidera confessarsi. La strada che separa Castagneto dalla Vanga è lunga, ma don Egidio è disposto a mettere in pericolo la sua stessa vita avventurandosi nella neve poiché, «quando si trattava della salute eterna di un'anima, non stava a guardare il tempo e le strade»¹²⁸. De Marchi insiste sulla rettitudine del protagonista per amplificare l'ingiustizia della pena al quale l'arciprete lo condannerà senza appello.

¹²⁸ *Ivi*, p.543.

Egidio, sentendo le forze venire meno, tenta l'impossibile per portare al moribondo il conforto della speranza, e così chiede al ragazzo, che lo precede con la lanterna per illuminare il sentiero, di proseguire da solo per assicurare a Venanzio almeno la comunione. In questa particolare circostanza, l'ingiustizia impreveduta che si abbatte dall'esterno assume le sembianze della probabile scomunica: se il prete, ritenendo lo scopo del viaggio irrinunciabile, non esita neanche un minuto ad affidare il delicato incarico al suo accompagnatore, il suo superiore si ferma all'apparenza e, senza indagare le ragioni profonde che hanno spinto don Egidio a compiere un gesto tanto azzardato, lo accusa di immoralità. Mentre nella mente del parroco si accavallano frenetici pensieri e sensazioni, l'arciprete parla di ignoranza e superbia: l'atto offensivo si spiegherebbe solo in presenza di uno, o di entrambi, i vizi sommati ad una buona dose di scarsa volontà.

È la pigrizia, Don Egidio, è l'amor della carne, è la dissolutezza che fa il servo di Dio pigro e inetto: onde derivano poi i numerosi scandali che tanto amareggiano il cuore del sommo pontefice: e avviene che le anime diventino preda del demonio, che nella sonnolenza dei pastori si giova a circuire le povere pecorelle.¹²⁹

La sentenza dell'arciprete rispecchia l'atteggiamento di un'epoca: è più facile condannare piuttosto che sforzarsi di considerare i risultati concreti che l'intenzione sincera produce. È l'arciprete a peccare di superbia, arrogandosi il diritto di giudicare l'operato di don Egidio in nome delle norme stabilite dagli uomini. Il parroco non riesce a comprendere le ragioni della drastica decisione e, questa volta, la sua semplicità non c'entra. Nell'ottica cattolica don Egidio ha agito con onestà, guidato dallo spirito autentico che anima la sua religione, il resto non è che fraintendimento. Il parroco, che negli anni di sacerdozio ha sempre dimostrato una condotta ineccepibile, è sconvolto dal verdetto del suo superiore. Egli è doppiamente vittima, poiché, allo smacco dell'umiliazione, si aggiungono le conseguenze fisiche alle quali non si potrà rimediare. Sulla via del ritorno, un infarto lo stronca lasciandolo inerme sul sentiero mentre uomini e donne tentano inutilmente di soccorrerlo. Se il prete soccombe sotto i colpi dell'indifferenza sferrati dai

¹²⁹ *Ivi*, p.552.

membri di quell'istituzione della quale anche lui fa parte, il punto di vista di De Marchi lo innalza a modello da seguire.

Le dinamiche della prevaricazione sociale si rintracciano in altri due celebri racconti: *Carliseppe della Coronata* e *Gina*. Non mi soffermerò ulteriormente sulla sfortunata vicenda di Carliseppe, già oggetto dei maggiori studi critici su De Marchi. Si tratta di uno dei testi in cui l'autore esprime la sua poetica nella forma più compiuta. Tutti gli elementi che la caratterizzano - il bozzetto paesaggistico e la descrizione realistica degli ambienti interni, lo scavo psicologico profondo che dà spessore ai personaggi, il contrasto stridente tra le classi - sono messi in luce ed esaltati singolarmente nella combinazione calibrata degli stessi. Carliseppe è un'altra vittima del sistema: per la prima volta, dopo tanti anni di duro lavoro nei campi, non riesce a mettere insieme il denaro per pagare la rata dell'affitto del podere e così, su consiglio della moglie, egli si rivolge direttamente al proprietario, don Giulio. La condizione precaria in cui versano il contadino e la sua famiglia non è la conseguenza di un vizio ma dell'inclemenza della stagione. Alle annate cattive, che si sono susseguite una dopo l'altra, non c'è rimedio, il raccolto non è stato abbondante ed ora Carliseppe per poter andare avanti si è indebitato, senza colpe. Si riconosce facilmente nel contadino il prototipo dell'umile che, bersaglio dell'ingiustizia sociale, deve lottare quotidianamente per assicurarsi il minimo indispensabile. Verrebbe spontaneo pensare che le rinunce abbiano in qualche modo indurito l'animo di Carliseppe e sua moglie, minandoli nel fisico e abbruttendoli nello spirito. Invece, il protagonista ha conservato un'umanità profonda che lo spinge, nonostante tutto, ad avere sincera fiducia nel prossimo. La voce narrante, come gli stralci di un ininterrotto flusso di coscienza, riporta le riflessioni di Carliseppe durante il tragitto in carretto, dal podere fino a Milano. Alla fin fine forse Letizia ha ragione, don Giulio si sarebbe mostrato indulgente verso di lei, che piccino lo aveva nutrito, e poi, si sa che i padroni affidano tutto nelle mani degli amministratori e finiscono per avere solo una vaga idea di come vanno realmente le cose. Se don Giulio si fosse mostrato irremovibile, il contadino gli avrebbe ricordato che per ben sei anni di fila era stato lui a vantare un credito nei confronti della proprietà; le premesse sono a suo vantaggio. Ma le speranze cominciano ad affievolirsi quando Carliseppe arriva di fronte al palazzo. Il portinaio lo lascia salire, convinto da un cestino di uova fresche preparato appositamente. Per il contadino e suo figlio Milano è un mondo a parte, governato da leggi

sconosciute ai paesini di campagna: le tradizioni secolari e i valori osservati da tempo immemore dagli abitanti sono stati spazzati via dall'improvvisa modernizzazione, che ha reso gli uomini schiavi dell'utile e dell'interesse. All'interno dell'appartamento, Carliseppe s'imbatte nel ben pasciuto maggiordomo che tenta di liquidarlo, affermando sarcastico che don Giulio non ama perdere tempo con i «villani». L'uomo agisce secondo la gretta mentalità cittadina e, solo quando il contadino dice di essere il marito della balia Letizia, egli lo fa accomodare avvertendolo, però, che l'attesa sarà lunga. Prima di rifugiarsi in cucina, dove riderà insieme al cuoco dell'aspetto e delle pretese di Carliseppe, il maggiordomo si burla del canestro vuoto suggerendo, in futuro, di portare qualche uccellino selvatico per perorare la sua causa.

La cattiveria della servitù è smorzata dalla forza di volontà del contadino. Sebbene Carliseppe non avrà mai udienza, mentre aspetta nel vestibolo stordito dalla stanchezza e dal rumore battente della pioggia, egli non dubiterà, nemmeno per un attimo, della creanza di don Giulio. Il narratore esplicita il punto di vista del fittavolo:

Don Giulio era un buon figliolo e i contadini gli volevano bene anche per averlo veduto crescere fra loro. Né avaro, né vanitoso, spendeva bene le sue ricchezze in viaggi, in cavalli, in quadri, in robe antiche, in proteggere artisti poveri e d'ingegno, e perfino in libri. Chi gli avrebbe proibito di buttare questi denari in un fosso o nel cappellino di Niniche?¹³⁰

Ostinandosi nell'atteggiamento ossequioso, Carliseppe si mette in ridicolo suscitando la compassione del lettore. Sarebbe scontato imputare l'ingenuità del contadino esclusivamente alla sua ignoranza. De Marchi, piuttosto, sottolinea il candore di chi, praticandoli per primo, dà per scontato che i dettami di una morale sana siano universalmente validi. Carliseppe, insomma, è un buono impreparato allo scontro con la malizia di una società che nasconde, dietro una sfolgorante facciata di civilizzazione e sviluppo, il tarlo della corruzione. La frattura incolmabile tra il mondo rurale e la modernità cittadina, tra il fittavolo e don Giulio, si rivela nel colloquio tra quest'ultimo e un amico. Pranzando con una superba frittura di fegato che spande il suo profumino fin nel vestibolo, il giovane rampollo racconta all'ospite dei suoi prossimi viaggi in luoghi esotici,

¹³⁰ *Ivi*, p. 82.

con quel misto di ostentazione e noia tipica di chi può avere tutto. Quando, tra le risate di circostanza, l'amico avanza la richiesta di un prestito - è questo il vero motivo che l'ha costretto a precipitarsi da don Giulio, temendone l'imminente partenza - il padrone di casa si gonfia offrendo una somma illimitata. Come al solito, De Marchi si serve del contrasto negli snodi cruciali dell'intreccio: l'opinione inscalfibile di Carliseppe e le parole di don Giulio nella sala da pranzo che lasciano trasparire la sua vera natura. «Sapete che non m'impiccio negli affari di campagna» risponde il proprietario al servitore che annuncia il contadino.

Carliseppe e suo figlio tornano a casa dopo essere stati informati che don Giulio ha disposto, proprio quella mattina, lo sgombero del loro podere. La disperazione si sfoga nel silenzio dignitoso, evitando le manifestazioni eclatanti: Letizia, vedendoli arrivare scuri in volto, affoga le lacrime nel suo grembiule allontanandosi per non farsi vedere, padre e figlio invece si siedono, l'uno vicino al camino per guardare il fuoco, l'altro sulla pietra dando le spalle alla fiamma. Carliseppe trionfa con la sua condotta virtuosa, screditando con la morale chi, occupando una posizione privilegiata, commette simili inumane angherie.

Gina è la storia di una ragazza che scappa dalla periferia per cercare fortuna a Milano. Sua madre è morta la mattina di Natale dei suoi otto anni e il padre, poco tempo dopo, decide di risposarsi. La matrigna, che ha una figlia dall'aspetto sgraziato, non accetta la presenza di Gina, invidiosa della bellezza che la bimba ha ereditato dalla mamma. E così la giovinetta è vittima di ogni sopruso, ma le vergate della donna sembrano avere su di lei l'effetto contrario, rendendola sempre più radiosa. Nonostante gli attriti quotidiani, Gina cresce e scopre pian piano la sua femminilità. De Marchi riesce a calarsi nella realtà popolare con un'attitudine mimetica rara: si ha l'impressione che la storia sia raccontata dalle donne e dagli uomini semplici di quel mondo, direttamente da chi vi ha preso parte, e non da un letterato. A tal proposito, Gina prende coscienza della sua maturità attraverso due esperienze comuni tra le ragazze dell'epoca: la cura di sé e il ballo. La fanciulla si destreggia nel confezionamento di delicate composizioni floreali, adatte ad adornare i capelli e i canestrini di vimini. Alla conosciuta osteria della Ghiacciata, gestita dal padre, si fermavano spesso compagnie di giovani che, dopo pranzo, sfruttavano lo spazio battuto circondato dal verde, per ballare in allegria. Invitata ad unirsi in una di queste

occasioni, Gina si meraviglia di sapersi muovere a ritmo di musica meglio di quanto abbia più volte immaginato nei suoi sogni.

Conscia di potersela cavare da sola, in qualche modo, all'ennesima offesa della matrigna, la giovane donna lascia un biglietto al padre e parte alla volta della grande città. Trascorre tre mesi felici, complice la sua bellezza. Gina, che è intenzionata a mantenersi vendendo i fiori, attira l'attenzione di molti ragazzi benestanti che la ricoprono di regali in cambio dei suoi favori. Ella, come Carliseppe, crede ingenuamente alle promesse di questi giovanotti senza scrupoli che, come se seguissero un copione, le giurano fedeltà e amore eterno. E, infatti, l'autore non condannerà mai la protagonista ma la spregiudicatezza di chi si approfitta del prossimo in difficoltà. La sollecitudine degli innamorati si affievolisce, fino a spegnersi, quando Gina si ammala di tifo: se non fosse stato per una vecchietta che la cura amorevolmente, gli amanti l'avrebbero lasciata morire. La malattia prova il suo fisico e il fascino di un tempo è sparito. Passa l'autunno e arriva l'inverno, Gina è infelice in una città che non ha più niente da offrirle, se non la modesta ospitalità dell'anziana. Sente la mancanza della madre e pensa alla gentilezza del suo papà che, quando era piccina, le regalava il torrone avvolto in quelle carte screziate conservate gelosamente dentro una scatolina. In questo racconto, De Marchi traccia la fisionomia di un'altra vittima: l'essenziale purezza rende la ragazza preda del sistema vizioso che la sfrutta fino all'esaurimento, abbandonandola poi al suo destino. Non c'è nessuno, nell'evolva Milano, che si possa far carico della sofferenza di Gina costretta prima ad affrontare l'ignoto, lasciando la casa paterna, e poi a combattere contro la malattia che la condanna ad un futuro di stenti. Ella resiste ai violenti colpi della realtà, riponendo fiducia sincera nei valori autentici che hanno forgiato la sua anima onesta. Anche se le sue aspettative saranno tradite, rivelandosi ingannevoli illusioni, Gina, che muore assiderata sulla tomba di sua madre, vince preservandosi dalla cattiveria del mondo. Lasciata la sua anziana benefattrice, ormai ridotta a un cencio, la protagonista cammina nella neve fino alla porta dell'osteria. La forza per affrontare l'impervio cammino sgorga copiosa dentro di lei dall'amore familiare: prosegue senza sentire il freddo, eccitata al pensiero di vedere i suoi cari. È certa che il papà l'accoglierà a braccia aperte tanto più nel giorno di Natale, e che la sua felicità smuoverà anche l'astiosa matrigna. Gina sbircia dalla finestra della Ghiacciata e intravede il Toppa che suona con l'organetto un'indiaiolata mazurca che fa volteggiare tutti gli

invitati. La sorellastra Carolina balla abbracciata a Gerola, il figlio del mugnaio sul quale ha messo gli occhi, mentre sua madre la guarda compiaciuta. Dopo aver bussato più volte, finalmente da una fessura s'intravede il volto della matrigna. La donna, sprezzante, rinnega la ragazza: Gina prega invano di poter avere ospitalità almeno per la notte, ma la donna, apostrofandola sguadrina, la caccia dicendole di andare da sua mamma.

L'invettiva contro il pregiudizio della gente emerge tra le righe di un altro racconto, che come quelli appena citati, prende il titolo dal nome del protagonista. Serafino Scarsella arricchisce il folto gruppo degli "umili" demarchiani. A discapito dell'aspetto trasandato, Serafino è un ragazzo brillante, dotato di una fervida immaginazione che, unita alla strabiliante padronanza del linguaggio, lo fanno autore di versi che non hanno niente da invidiare a quelli dei poeti più titolati.

Serafino Scarsella a prima vista si scambierebbe con un prete, a cagione di quell'abito nero che vide altri colori e che gli copre quasi tutte le gambe. In testa ha un cilindro pieno di fosforescenze, e che vide altre teste: le maniche della camicia, non sempre candide come l'ermellino, escono raggrinzate dalle maniche dell'abito: le scarpe scappano di sotto i calzoni, e i piedi qualche volta scappano dalle scarpe. Insomma, a guardarlo, par di vedere un uomo che scaturisce da tutte le parti del vestito come la birra in fermento da una vecchia botte.¹³¹

Serafino non proviene da una famiglia ricca ma è riuscito, con tanti sacrifici, a studiare, e così sbarca il lunario dando lezioni private. Con la speranza di guadagnare qualcosa in più, il ragazzo si sposta da Brescia a Milano dove, con le ottime referenze delle personalità più eminenti della sua città natale, ottiene qualche incarico temporaneo presso una casa editrice. Durante una delle sue ripetizioni, Serafino conosce Dora, la sorella del suo allievo. La giovane, di una grazia indescrivibile, studia canto al conservatorio e, con la sua voce, lo solleva dallo sforzo di insegnare le nozioni minime al suo riluttante ascoltatore. L'insegnante, estraneo all'esperienza amorosa, cede ben presto al fascino della cantante. Tra i due nasce un'amicizia che potrebbe, con il benestare di Dora, lasciare spazio al sentimento. La madre della ragazza si accorge del legame particolare che li lega e si decide a parlare con Serafino per conoscere le sue intenzioni. Ella sarebbe contenta di sistemare la

¹³¹ *Ivi*, p.201.

figlia con un uomo più grande, un letterato, intelligente e affidabile come Serafino, ma, si sa, colei che non dispone di una ricca dote deve sposare una persona che le assicuri una certa stabilità. Non è un mistero che il giovane insegnante, nonostante i suoi sforzi, riesca a malapena a mantenersi e la donna, preda della cieca smania di vedere sua figlia ricca e famosa, sa di doversi tenere ben alla larga dagli squattrinati. Serafino chiede di avere pazienza, giusto il tempo necessario a risolvere la sua situazione precaria. Anche la fanciulla, al continuo temporeggiare dell'innamorato, mostra i primi segni d'insofferenza: ella si sente come la candela che langue troppo vicina al fuoco. E così, una mattina di febbraio, Serafino scopre che Dora è partita con un facoltoso nobile russo. Il ragazzo non capisce più niente, per il dolore quasi impazzisce: la poesia è l'unico palliativo che, attraverso la rappresentazione ingiuriosa della traditrice, riesce a calmarlo.

Passa qualche anno e Serafino sembra aver dimenticato la delusione amorosa. È riuscito ad ottenere una supplenza presso uno dei migliori collegi di Milano, e ci sono motivazioni sufficienti per sperare che l'incarico possa diventare permanente. Il primo giorno di scuola è arrivato e, mentre fa l'appello, il maestro si blocca di fronte a un bimetto dal cognome conosciuto e dall'aspetto familiare. Lo scolaro legge il tema svolto per casa, intitolato "Il giorno dei morti". Dopo otto anni, la sofferenza che Serafino crede di aver superato riemerge ingovernabile mentre ascolta l'alunno parlare della madre defunta, con la voce rotta dalla commozione. Il povero bimbo, pur non avendo mai conosciuto Dora, custodisce inconsapevole la sua aggraziata presenza nei gesti e nello sguardo. Suonata la campanella, il maestro, preso da un impeto di compassione, si avvicina al bambino e, dopo avergli accarezzato la guancia, lo bacia teneramente sulle labbra. Il sorvegliante, che per caso cammina lungo il corridoio, assiste alla scena ambigua e richiama Serafino con tono severo. Peggio di Carliseppe e di Gina, Serafino è sconfitto due volte. Il sentimento sincero che nutre nei confronti di Dora è screditato dall'arido materialismo della madre e di sua figlia. Nella società contemporanea a De Marchi il denaro vince l'amore, il tornaconto personale giustifica il torto ai danni del prossimo. Dietro il gesto azzardato di Serafino, si nasconde l'intenzione provocatoria dell'autore: la cattiveria è percepita dagli occhi di chi pratica la malizia abitualmente. Serafino è un'altra vittima del "non è come sembra", di un sistema pronto a giudicare, e a condannare, senza indagare la verità al fondo.

Nella maggior parte dei casi, il dramma dei personaggi creati da De Marchi è causato da un avvenimento che irrompe dall'esterno, nell'incontro-scontro tra due realtà opposte, a sconvolgere la monotonia della loro esistenza. Tuttavia, non mancano gli esempi in cui il singolo individuo è artefice della sua stessa rovina o è tradito, a sorpresa, da chi proviene dal suo stesso ambiente. Ne *Il moto perpetuo*, il dottor Carmine, un uomo sulla settantina con una lunga barba bianca, lavora, in quello che resta del diroccato casale della Molina, alla riproduzione del moto perpetuo. Egli sta cercando di trovare il principio che è, contemporaneamente, la causa e l'effetto di se stesso. Il protagonista rappresenta, per certi versi, un'eccezione alla consueta figurazione demarchiana degli "umili". Il logoro soprabito che indossa, tenuto insieme da una miriade di toppe e di stringhe, con due enormi tasche sui lati colme di ogni cianfrusaglia, non deve trarre in inganno: Carmine è un uomo colto, che s'intende di fisica, di matematica e di astronomia. L'esilio volontario in un universo parallelo di numeri e formule, è iniziato subito dopo la morte di sua figlia. Nel vano tentativo di sopperire alla sua mancanza e, forse, di essere in qualche modo vicino a lei, Carmine costruisce un'enorme macchina per i suoi esperimenti. Il narratore racconta l'incontro con questo stravagante personaggio, un po' pazzo e un po' scienziato.

Lusingato dalla visita, il protagonista si getta a capofitto nella spiegazione del meccanismo che regola il funzionamento della sua creazione, menzionando il punto di partenza del ragionamento, ossia il fenomeno di condensazione della forza di gravità. Il motivo per cui, dopo vent'anni, Carmine non abbia ancora trovato riscontro alle sue ipotesi si svela alla vista del mostruoso ingranaggio: è un ammasso di oggetti raccattati qua e là, in sintonia con la «babilonia» di lime, chiodi, martelli, viti e libri vecchi dimenticati sul tavolino vicino alla finestra. Lo stravagante scienziato, ormai, vive per rincorrere la sua illusione e la macchina è diventata un'estensione del suo corpo:

Lo scricchiolio delle puleggie, il rosicchio degli ingranaggi, il tonfo dei pendoli, il moto somnesso, lento, accelerato o stridulo a cui di tempo in tempo lo assoggettava, corrispondevano esattamente all'ordine logico delle sue meditazioni. L'uomo pensava con la macchina e la macchina viveva dell'uomo, in una strana corrispondenza.¹³²

¹³² *Ivi*, p.214.

Carminè è vicinissimo alla dimostrazione della sua teoria, gli manca solo un elemento – «un'aluccia di mosca, un osso di formica» – per azionare il movimento che si autoalimenterà costantemente. È proprio la progressiva dissoluzione del confine tra l'io e la sua creazione che spinge il delirante Carminè a convincersi di essere il tassello indispensabile a chiudere il cerchio. E così, i pastori, passando una mattina nei pressi della Molina e aggrappatisi all'inferriata, vedono dondolare il corpo esanime dello scienziato attaccato alla macchina. Nella dolorosa vicenda de *Il moto perpetuo*, De Marchi opta per una declinazione più intima del dramma: se nel destino di Carliseppe, di Gina e di Serafino Scarsella è decisiva l'intromissione dell'estraneo - lo sfratto firmato dal proprietario terriero, il rifiuto della matrigna, il tradimento di Dora - il dottor Carminè è vittima di una tragedia vissuta interiormente, che esclude di proposito tutto ciò che è altro da sé.

L'ultimo esempio di raffigurazione "dell'umile" che credo meriti di essere approfondito nel dettaglio, è quello di Carolina, uno dei personaggi de *La bella Clementina*. Pur esaurendo la vicenda entro la sfera privata della famiglia di un facoltoso notaio milanese, De Marchi attribuisce alle dinamiche che regolano i rapporti tra i membri di casa Carpini un valore più generale, pretesto per far affiorare i vizi che affliggono la società del tempo. In questo caso, la vittima non è la protagonista - citata come di consueto nel titolo - ma sua sorella. Figlie degli stessi genitori, Clementina e Carolina non hanno niente in comune. Clementina, la maggiore, è una ragazza di una bellezza disarmante, che scoraggerebbe anche il pretendente più dotato. In lei s'intravede il prototipo della ragazza appartenente alla ricca borghesia cittadina di fine Ottocento. Amante della cultura, spesso ostentata per affermare la sua superiorità sugli altri, del lusso e dei balli, Clementina è la preferita della mamma che in lei rivede la sua giovinezza ormai passata.

La società in cui viveva le aveva insegnato a far conto anzitutto dello spirito, della prontezza, e della grazia, cioè delle qualità superficiali; al di là non s'immaginava nemmeno che vi potesse essere qualche cosa di più bello, o erano, come diceva la mamma, cose dell'altro mondo, o gente dell'altro mondo.¹³³

¹³³ *Ivi*, pp.298-299.

Clementina non è cattiva, ma l'educazione delle madre e le sue successive frequentazioni l'hanno abituata a giudicare fermandosi all'apparenza. Il difetto della fanciulla rispecchia, nell'ottica dell'autore, la tendenza generale seguita dal sistema sociale. De Marchi ci ha già messo in guardia più volte sulla temibile approssimazione che permea i rapporti umani, la minaccia più pericolosa per l'integrità dell'individuo. Ciò che determina la sconfitta dei suoi protagonisti, infatti, è, il più delle volte, la mancanza di sensibilità, frutto dell'indifferenza.

La sorella minore Carolina, invece, è insofferente alle frivolezze della madre. Quando la signora Gioconda e Clementina aprono la casa lussuosa agli ospiti o escono per partecipare a qualche evento mondano, la ragazzina preferisce rimanere a giocare a tombola con le serve mentre le castagne cuociono sul fuoco. Nella genuinità che la contraddistingue, ella è impertinente verso i richiami di chi, affinché mantenga un comportamento adeguato alla posizione della sua famiglia, esalta il contegno di sua sorella. Carolina è del parere che, quando sarà più grande, indosserà anche lei le vesti lunghe e le collane di perle, ma continuerà ad evitare i balli per non rischiare di ridere della gente «in coda di rondine». Noncurante delle convenzioni, la giovane segue la sua natura che la rende estranea all'ambiente in cui è nata.

Carolina era una buffoncella, ghiottona, con poca volontà di studiare, con un odio accanito per il pianoforte, che metteva tutto il suo entusiasmo nel lustrare scarpe e nel spennacchiare pollastri. Così ragazzona non meritava d'essere trattata con più riguardo, né essa lo pretendeva. [...] Il suo gran sogno era di sposare un fattore di campagna, di avere una bella casa grande, un bel pollaio, ventisette bambini, trecento pulcini e un'oca.¹³⁴

Nella diversità dei caratteri, De Marchi riassume gli elementi principali che oppongono la classe borghese al mondo contadino: da una parte lo sfoggio della ricchezza costruisce una facciata artificiale e dà corpo all'illusione di potenza che giustifica la prevaricazione sui più deboli, dall'altra affiora l'esigenza di vivere nel contatto autentico con la natura secondo i suoi ritmi, nel rispetto dei valori tradizionali.

Arriva il momento per Clementina di sistemarsi. Il notaio Carpi le propone di sposare il suo scrivano, Stefano Pellegatta, un giovane promettente, non ricco ma al quale egli pensa

¹³⁴ *Ivi*, p.300.

di lasciare in eredità lo studio, una volta terminato l'esercizio della professione. La figlia ambiziosa, però, che ha messo gli occhi sul partito migliore della città, il marchesino di Faenza, inorridisce all'idea di legarsi ad un giovanotto che, a suo dire, non è altro che un imbecille. Il sogno di Clementina s'infrange quando il suo innamorato scappa, inseguito dai creditori, per un'intricata questione di cambiali fasulle. La madre fa di tutto per stare vicino alla figlia inconsolabile, invitandola, per non dare adito alle malelingue, a prenderla con disinvoltura. E così, dopo un periodo di isolamento, le due donne riprendono le vecchie abitudini, come se niente fosse successo. Passano i mesi e, sebbene la sofferenza abbia reso Clementina ancora più bella, la tanto attesa proposta tarda ad arrivare. Ma la vera tragedia si consuma una sera a tavola, quando il signor Carpini, tutto contento, annuncia il matrimonio di Carolina. La signora Gioconda rimane di stucco, ella non avrebbe permesso all'ingrata «ragazzona» di fare un torto tanto grande alla sua prediletta. Alla notizia, anche la sorella maggiore è punta nel vivo e sente affiorare un'irrefrenabile invidia. L'astio di Clementina sembra smorzarsi quando Carolina, incalzata dalla curiosità dei presenti, svela l'identità del suo promesso: si tratta del giovane Pellegatta. Il notaio, intollerante agli ingiusti favoritismi di sua moglie, si era accordato in gran segreto con lo scrivano qualche mese prima, certo che la bontà e la modestia del ragazzo avrebbero realizzato la felicità della sua amata Carolina.

De Marchi traccia il profilo di una giovane donna allegra e vitale che, seppur nel privato della dimensione domestica, lotta contro le convenzioni per realizzare i suoi sogni. Carolina non vuole introdursi nell'alta società, sfruttando un matrimonio prestigioso, ma circondarsi dell'amore del marito e dei figli che verranno, nella sua casa in campagna. È impossibile non innamorarsi della purezza di Carolina e provare compassione per il triste destino che l'attende. Stefano comincia a frequentare assiduamente i Carpini, riacciando i rapporti con la primogenita. Clementina si ricrede sul conto del Pellegatta: non solo è migliorato nell'aspetto, ma dimostra il suo valore vincendo un premio con una memoria notarile e si scopre ballerino aggraziato sulle note della mazurca di Farbach. Gli incontri e le conversazioni tra i due si fanno sempre più frequenti e, a quindici giorni dalle nozze, il futuro sposo si allontana per un po', assillato dai dubbi. Clementina si è dimostrata benevola nei suoi confronti, lasciando trapelare dalle parole e dai gesti un sentimento diverso dall'innocua amicizia. Memore dell'esperienza passata, Serafino teme il carattere

vendicativo della donna, ma come può rimanere indifferente a «quell'onda invadente di bellezza» che tenta il suo animo debole? Per non dire del dolore che avrebbe causato alla povera fidanzata:

Volle discutere con la sua Carolina le ragioni della loro felicità, e perché egli sperasse di assicurargliela anche per l'avvenire. “Quando l'amore è fondato sulla stima delle reciproche virtù e la vita si governa a seconda d'un elevato ideale, quando ci si ama l'un l'altro schiettamente, nella confidenza dell'innocenza, qualunque possa essere il nostro destino, o Carolina, la virtù dona vigore per la buona e per la cattiva fortuna.” E le descriveva la loro bella casetta, il loro nido, e i bei bambini... Ma l'inchiostro era freddo.¹³⁵

La sera prima delle nozze, in casa Carpini c'è un gran chiasso. La banda del Sabbioncello è intervenuta ad allietare l'atmosfera e, sulla corte, i parenti, gli amici e i vicini di casa ballano allegramente. Sul finire della festa, la musica si spegne e gli invitati si avviano verso la sommità di una collinetta dalla quale avrebbero potuto assistere allo spettacolo pirotecnico, organizzato, a sorpresa, dalle amiche contadine della sposa. Nonostante si sforzi di essere allegra, Carolina è turbata dalle voci che le sono giunte. Ella s'incammina dando il braccio al sarto. Clementina invece coglie l'occasione, e aggrappatasi a Stefano, lo conduce tra i viottoli del giardino, in un luogo appartato. Il giovane trema di paura, cerca invano di trattenersi, ma Clementina lo bacia avidamente e lui, come immerso in una nuvola che ottunde i sensi, si lascia andare alla passione con la «disperazione del suicida». All'improvviso una voce li interrompe, facendoli sobbalzare: è Carolina che, con un lapidario “Restate pure”, trova conferma ai suoi dubbi. La ragazza si precipita in camera di Clementina e beve, fino all'ultima goccia, l'arsenico che la sorella usava per alleviare i suoi mal di testa. In una società malata di egoismo, nemmeno i familiari, dei quali ci si dovrebbe fidare ad occhi chiusi, fanno eccezione: il sangue dolce e buono della protagonista è avvelenato dall'invidia della sorella maggiore.

Curata immediatamente, Carolina si salva ma la sua vita è rovinata per sempre. A nulla servono le scuse che Clementina le offre in ginocchio. Uscita dalla convalescenza, la giovane si reca al monastero della Madonna del Monte chiedendo ospitalità alle suore. Clementina, invece, sposa un ricco banchiere bolognese.

¹³⁵ *Ivi*, pp.311-312.

Capitolo IV. – Oggetti e rumori: l'impressionismo del ritornello

La descrizione è la tecnica di cui De Marchi si serve maggiormente per concretizzare il suo progetto realista. Nei tanti esempi, già citati in precedenza, emerge la fisionomia di un autore attento al dettaglio veritiero, indispensabile per la realizzazione dell'intento pedagogico che anima la sua scrittura: il lettore farà proprio l'insegnamento proposto solo se nella pagina ritroverà parte di sé o del mondo in cui vive. Con una sensibilità mimetica straordinaria, De Marchi si cala nella quotidianità che sceglie di raccontare prendendo lo spunto per ricreare personaggi, ambienti e oggetti autentici. Descrivere dall'interno, azzerando la distanza tra chi guarda e l'oggetto osservato, comporta l'adozione di uno stile ben preciso. A nulla servirebbe lo studio prolungato di un luogo, o di un certo gruppo sociale, se la successiva rielaborazione creativa non lo facesse sembrare verosimile.

Una delle questioni fondamentali su cui De Marchi torna più volte a riflettere è, sicuramente, quella della lingua, intesa come il complesso dei mezzi espressivi che avrebbe dovuto conferire alle sue narrazioni il fascino dell'accaduto. Il registro linguistico preferito sarà, dunque, il più possibile aderente alla situazione trattata. È chiaro che lo scrittore milanese deve conciliare due esigenze apparentemente opposte: tutelare la natura dei suoi soggetti e, allo stesso tempo, comunicare con più persone possibili. In un primo momento, De Marchi segue le orme della sua guida, Manzoni, optando per il toscano colto. Si tratta di una lingua viva a tutti gli effetti – lontana da quella letteraria, cristallizzata, proposta dai puristi – ma di livello alto, non consono ai contadini lombardi di fine Ottocento o alla modesta borghesia delle professioni. Come sostiene Franco Brevini nell'introduzione alla raccolta di prose brevi da lui curata¹³⁶, l'inconfondibile terminologia fiorentina, per esempio *sor* e *sora*, stride nei testi che affondano le radici in un contesto socio-culturale che ha sviluppato una connotazione propria. De Marchi si rende conto del pericolo che avrebbe corso continuando ad adoperare la lingua d'ispirazione manzoniana: vanificare la veridicità, frutto della sua esperienza diretta, con l'introduzione di un elemento del tutto estraneo.

Relegato il toscano alle prove giovanili, la soluzione si rivela quasi spontanea. Egli opta per un registro prosastico, dal sapore popolare. Il nucleo lessicale si compone, in

¹³⁶ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*

prevalenza, di termini concreti: la cucina, le attività manuali, la fauna e la flora. Nonostante siano calibrate per non bloccare la comunicazione con un pubblico di diversa provenienza, non mancano le incursioni di termini “regionali” a riaffermare la forte identità dei protagonisti e del territorio nel quale si muovono. De Marchi rielabora la sintassi anche sulla base del compromesso tra un linguaggio adatto alla letteratura e, contemporaneamente, funzionale alla sua poetica originale. Egli semplifica al massimo l’ordito, alleggerendolo da tutti gli orpelli dell’eloquenza scritta, avvicinandolo il più possibile al parlato. La struttura della frase segue, così, l’andamento colloquiale e il lettore ha la sensazione di ascoltare il racconto di una curiosa vicenda dalla bocca di un conoscente, durante una conversazione occasionale. L’impressione di verità è potenziata dalle figure retoriche – la similitudine, la metafora, l’ironia – che rimandano alla quotidianità pratica, accentuando il carattere dimesso della narrazione. Ho già accennato alla questione citando l’abbuffata dello zio Tek, in *La gente inutile*, dove il riso viene paragonato alla melma e il protagonista alla «marmitta» che sbuffa. Il tono dei racconti subisce di rado brusche impennate e, pertanto, le storie sono costellate di esempi analoghi a quello del povero Tek. Penso al pranzo natalizio alla cascina Mornata, in *Un povero cane*, dove l’esagerata quantità di cibo in tavola ridicolizza il padrone di casa che sente il bisogno di ostentare quanto è riuscito ad accumulare, nonostante le sue umili origini.

Rocco l’affittaiolo pagava ogni anno cinquantamila lire di fitto, in buona moneta [...] e aveva dunque il diritto di mangiar bene e di portarsi attorno il suo bel ventre rotondo come una botticella. Sopra una madia, rasente al muro, stavano schierate cinquanta bottiglie di sordido aspetto, pescate proprio per l’occasione solenne del santo Natale nei buchi più profondi della cantina. In cucina, stridevano ancora sui fornelli due grossi tacchini in una bagna di burro; nella stufa a goccia a goccia colava un pasticcio di piccioni e di midolle con la crosta di fior di farina e zucchero, cosa leggera, digestiva, che si può mangiar sempre senza pericolo.¹³⁷

Ne *Il moto perpetuo*, il colpo d’occhio della macchina, costruita dal dottor Carmine per i suoi esperimenti sconclusionati, dimostra la forza dello stile demarchiano. L’autore si serve di vocaboli d’uso comune, scelti in apparenza quasi per caso, ma è in virtù della loro

¹³⁷ *Ivi*, p. 46.

intrinseca familiarità che egli riesce a catturare immediatamente l'attenzione del lettore. De Marchi fornisce tutti i dettagli necessari per immaginare un ordigno tanto strano:

La macchina dell'*Automobile* si innalzava dal suolo al cielo dello stanzone, a guisa dell'impalcato d'una fabbrica o di catafalco, o di telaio o di gabbia di bastimento, piena zeppa di ruote grandi e piccole, lisce e dentellate, di bracci di leva, in ferro, in legno, di mensolette, di freni, di scappavia, la maggior parte in un legno vecchio come il padrone, lucente per i molti strofinamenti, tappezzato nei luoghi bui da fior di ragnatele. Molte aste di legno o di fil di ferro e molte funicelle entravano per via di fori praticati nel palco e andavano a nascondersi Dio sa in qual sorta di solaio.¹³⁸

Si notino gli oggetti ai quali De Marchi paragona l'ingranaggio: tutti evocano nella mente una forma e una dimensione, impossibile non aver visto, almeno una volta, la struttura di un telaio o lo scheletro di una fabbrica. Il *catafalco* aggiunge un tocco ironico, indicando l'impalcatura di sostegno della bara durante le cerimonie funebri. La voce *scappavia*, oltre ad essere un sinonimo di scappatoia, identificherebbe una barca a remi snella e veloce usata per facilitare la fuga, significato da scartare in questo contesto. Sembrerebbe rimandare ad uno dei componenti che, insieme ai «bracci di leva», «alle mensolette» e ai «freni» mette in moto il meccanismo o allo sfiato necessario alla macchina. Non essendoci attestazioni che possono funzionare nell'ambito menzionato dall'autore, sarebbe lecito ipotizzare un'accezione regionale del termine.

In *Giampietro e Giampaolo* c'è un altro passo che, nelle scelte lessicali e nella sintassi, mette in luce la voluta prosaicità dello stile di De Marchi e la ricercata corrispondenza tra contenuto ed espressione, atta ad aumentare l'impressione realistica. I due protagonisti sono, rispettivamente, un mugnaio e un torchiaio che vivono nella Valsassina, in provincia di Lecco. Giampietro e Giampaolo oltre a lavorare insieme – uno possiede l'asino e l'altro il carretto – sono amici per la pelle. L'idillio si interrompe all'improvviso a causa di una zucca. L'autore rispolvera l'antica questione della proprietà dubbia: l'ortaggio, infatti, è nato nel campo del mugnaio ma è cresciuto spostandosi nell'orto adiacente, quello del torchiaio. La futile polemica si trasforma in un diverbio irrisolvibile, che compromette addirittura la loro attività lavorativa e li trascina in città per avere il consulto di un

¹³⁸ *Ivi*, p. 214.

avvocato. In paese, la zucca solletica la curiosità dei vicini che s'improvvisano giuristi esperti, ognuno con la sua tesi suffragata da valide ipotesi, e alimentano la controversia tra i due. Fa sorridere la metafora bellica riferita ai compaesani che, di giorno e di notte, stanno appostati a controllare il frutto della discordia come gli assediati. Nelle righe di seguito, De Marchi ricrea l'atmosfera delle zone rurali attraverso i gesti dei personaggi e la scelta di espressioni e similitudini dal sapore decisamente popolare:

I ragazzi del molino andavano a gettar sassi, cocci, zoccoli vecchi nell'orto del torchiaio, scusandosi col dire (brutta ragione!) che tiravano sul loro. E il torchiaio di ricambio tosava tutte le piante e tutte le siepi, che facessero, troppo ciuffo al di qua, dicendo (brutta ragione anche questa!) che tagliava sul suo. Io non so se corressero anche delle bastonate, perché per parlare secondo i dettami della critica moderna, di quelle bastonate non ne ho prese; vi fu bensì un certo avvocato arruffone, che bazzicava di là, che seppe sì bene rimestare quella polenta, [...] che intimò ai nostri due galantuomini di presentarsi al suo ufficio a Lecco, pena la multa [...] e altre minacce che, a chi crede, fanno una gran paura, come ai ragazzini i tacchini per la strada.¹³⁹

Le incursioni dei giovani e le ritorsioni di uno dei due protagonisti ricreano il clima paesano, dove le piccole scaramucce sono all'ordine del giorno. Ma è il riferimento alla polenta e ai tacchini che stabilisce il tono della narrazione. Il litigio tra Giampietro e Giampaolo è paragonato alla vischiosità della polenta che l'avvocato mescola ad arte, conferendole la consistenza più adatta al suo scopo. La concretezza e l'intensità dell'immagine è rafforzata dal successivo paragone con i pennuti: a chiunque abbia fatto un giro in campagna sarà capitato di incontrare, per le stradine più appartate, qualche animale. Bastano poche citazioni per cogliere l'intenzione di De Marchi: la realtà, della quale ha esperienza diretta, dev'essere immortalata nella pagina scritta con il linguaggio che le è proprio, solo così, nell'autenticità delle sue mille forme, essa potrà consegnare al lettore il suo messaggio.

Tra i tanti aspetti che concorrono allo stile realista di De Marchi, ce n'è uno che più di tutti attira l'attenzione: il ritornello. In origine esso identifica uno o due versi di chiusa – si parla di ritornello doppio nel secondo caso – aggiunti allo schema metrico tradizionale. Si tratta, dunque, di un'uguaglianza principalmente fonica dove il legame tra uno o più versi è

¹³⁹ *Ivi*, p. 127.

instaurato dalla corrispondenza del suono in rima. Evolvendosi, il ritornello figura nelle forme metriche italiane fissate dal canone: il sonetto ritornellato è una variante dello schema classico di derivazione guittoniana attestato nel Duecento, anche il serventese è declinato in una versione ritornellata con due distici a rima alterna seguiti dalla chiusa a rima baciata. L'ampia diffusione lo espone al cambiamento, e così il ritornello muta nell'aspetto e nel significato. Nell'accezione moderna, è la parte di testo che, in un componimento poetico, si ripete sempre identica di solito in posizione fissa, ad esempio dopo ogni strofa. A scapito della metamorfosi, a rimanere invariato è il concetto della ripetizione che, come un'eco nel corpo del componimento, stabilisce dei rapporti fonici e semantici tra le diverse parti. Uscendo dai confini della letteratura prestigiosa, il ritornello è a tutti familiare, fin dalle filastrocche che accompagnano i giochi dei bambini. Esso evoca tempi passati, quando le narrazioni si tramandavano oralmente e i cantastorie, per aiutare la memoria, ritmavano il testo con questi brevi passaggi invariati. Le attestazioni nel filone per così dire parallelo, della narrativa folcloristica e locale, sono numerose e antichissime. Nella sua scrittura, De Marchi reinterpreta il motivo formale di lunga tradizione, senza però snaturarne la marcata coloritura popolare. Forte della sua formazione classica e, allo stesso tempo, conoscitore esperto del costume della società a lui contemporanea, egli media tra le due soluzioni ottenendo uno strumento che si allinea al carattere delle sue narrazioni, esaltandone le atmosfere.

Il corpo del ritornello è ridotto all'osso. La combinazione, anche piuttosto lunga, dei periodi è accantonata e, al suo posto, si stagliano l'intercalare, la parola, il suono onomatopeico, esaltati nella loro scarna individualità. Nel *corpus* di testi raccolti da Brevini, sono cinque quelli in cui De Marchi insiste sul ritornello, *Un povero cane* in *Storielle di Natale*, *Carliseppe della Coronata*, *Toc, Toc!*, *Chi spezzò la pipa* in *Sotto gli alberi* e *Quel del trombone* tratto da *Storie d'ogni colore*. In linea generale la ripetizione non risulta mai invadente al lettore, anzi è in armonia col tono della storia, la completa aggiungendo quell'elemento inaspettato che interrompe l'avanzare sistematico della prosa e tiene alta l'attenzione, ed è inoltre indispensabile per ottenere l'effetto prosaico desiderato dall'autore. Ogni caso merita, poi, di essere valutato per sé, dato che la funzione e il significato del ritornello cambiano al variare del contesto.

Tra le prime ad accorgersi dell'importanza di questo motivo formale è Marcella Gorra e ne accenna nel suo saggio del '63, *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*. Nel capitolo VI, interamente dedicato all'analisi di *Carliseppe della Coronata*, la critica si sofferma sulla frase che il protagonista urla all'asino per fargli aumentare il passo. Si nota immediatamente la marcata coloritura popolare della ripetizione che vuole riprodurre il linguaggio di Carliseppe: «Jè, va la, pini» è un assaggio del dialetto parlato dai contadini. Il ritornello, al pari di un qualsiasi altro dettaglio fisiognomico, identifica Carliseppe, tanto che il figlio Carlino, sulla strada che li riporta verso la Coronata, è angosciato all'ammutolarsi del grido del padre. Nonostante la caratterizzazione soggettiva, la ripresa vernacolare spazia, evocando la realtà rurale lombarda di fine Ottocento. Attraverso Carliseppe, De Marchi vuole far sentire la voce degli affittuari, vittime inermi del sopruso dei proprietari e la sua denuncia sarà ascoltata solo se sembrerà autentica.

Per Marcella Gorra, in *Carliseppe della Coronata*, il ritornello segna le tappe di uno spostamento reale – il viaggio dalla cascina a Milano – e, contemporaneamente, dell'immaginario andirivieni dei pensieri dalla testa al cuore di Carliseppe. «Jè, va la, pini», così come incita la bestia a tirare il carretto, interrompe i ragionamenti del contadino e, con tutta la forza della sua concretezza, lo riporta al presente. Il ritornello fa la sua prima apparizione mentre il protagonista, guardando il figlio seduto al suo fianco, è assorto in una constatazione che lascia trapelare una vecchia e sospetta gelosia. Lui è un contadino come tutti gli altri, nato con la pelle già cotta dal sole, Carlino invece, l'ultimo di sette fratelli, ha un incarnato candido, color del giglio, che solo con le prime fatiche dei campi ha cominciato ad ingiallirsi. Sicuramente Carlino avrà preso dalla mamma ... ma, «Jè, va là pini!» è ora di andare avanti. De Marchi inserisce il ritornello sempre al momento giusto, sfruttando il non detto per creare quella tensione che tiene alta l'attenzione del lettore. Viaggiano da quasi un'ora sotto la pioggia e il protagonista cerca di convincersi che quella trasferta non è inutile. Egli non vuole certo chiedere l'estinzione del debito, è intenzionato a restituire fino all'ultimo centesimo ma ha solo bisogno di tempo. Forse l'idea di sua moglie è sensata, del resto don Giulio si è sempre mostrato indulgente con gli affittuari in difficoltà e, anche questa volta, la sua buona parola metterà fine alla questione. «Jè, va là, pini!» alimenta nel cuore di Carliseppe la speranza. L'ultimo periodo non è stato facile per il contadino e la sua famiglia. Prima i problemi con il credito, poi il figlio

maggiore, il suo braccio destro, partito per il militare, le spese per la dote della figlie e, infine, la malattia di Letizia. Carliseppe, non più giovane, inizia a sentire il peso degli anni che passano. «Jè, va là, pini!» – come un’esortazione a farsi coraggio – interrompe l’accavallarsi di pensieri negativi che minano la fiducia. Ma un ultimo guizzo d’orgoglio lo rinfranca: non può darla vinta all’amministratore disonesto che, anni prima, ha messo gli occhi sulla sua Letizia. Carliseppe farà di tutto per difendere la moglie e i figli, camminando a testa alta. «Jè, va là, pini!» è l’estrema manifestazione di coraggio.

A mio avviso, nel contesto del racconto De Marchi affida al ritornello una funzione strutturante precisa. La formula rimarca l’opposizione tra l’ambiente rurale dal quale proviene il protagonista e la città sconosciuta e ostile, secondo quella costruzione per contrasto prediletta dall’autore: essendo rivolto all’asino, «Jè, va là, pini!» non compare nella scena centrale, cioè, quando Carliseppe aspetta invano di essere ricevuto da don Giulio nel vestibolo del suo palazzo. I due mondi sono impermeabili l’uno all’altro e, il ritornello, confinato nella prima e nell’ultima parte dove a comparire sono solo i due contadini e l’asino, lo dimostra. Se, all’andata, il protagonista, incitando l’animale, sprona se stesso, al ritorno la disperazione lo zittisce. Don Giulio, che non si è degnato nemmeno di riceverlo, ha già firmato i documenti per lo sfratto. Seguendo una studiata simmetria, l’autore fa pronunciare la frase a Carliseppe altre quattro volte ma, ormai, il grido si è fatto un sussurro. Il fittavolo prosegue per inerzia, come se la sua mente fosse intorpidita dal sonno. Solo quando l’asino rallenta, incuriosito dalla sua immagine riflessa sulla superficie della pozzanghera, Carliseppe si scuote emettendo un sommesso «Jè, va là, pini!». Guardando il padre assente, che non fa caso nemmeno alla pioggia che scende copiosa, Carlino fatica a trattenere la rabbia contro la città che li ha rovinati. All’ennesimo fioco «Jè, va là, pini!», Carliseppe, come se si squarciasse il velo di fronte ai suoi occhi, vede il destino che la sconfitta gli apparecchia. Piuttosto che trasferirsi nella Bassa, in quella terra insalubre dove si vive sempre con la febbre addosso e ci si ammala di pellagra, sarebbe stato meglio morire. Quando ormai manca poco alla Coronata, l’asino si ferma ed è Carlino a richiamare il padre. Se per Gorra, nel passaggio conclusivo, il ritornello è ridotto al suo significato letterale, esaurendo la capacità di veicolare riflessioni e sentimenti, credo che dietro alle singole parole si possa cogliere un’energia comunicativa che resta invariata. Il senso autentico del ritornello emerge nell’ultimo straziante «Jè, va là, pini!»: l’uomo è

come l'asino di Carliseppe che tira il carretto, egli deve sopportare l'ingiustizia e la sofferenza, senza mai fermarsi. E, come per il povero fittavolo obbligato a cambiare chiesa e paese, a fine corsa è la morte a dare sollievo e riposo.

Il ritornello compare di nuovo in *Chi spezzò la pipa*, il racconto che narra le avventure del capitano Baratta. La vicenda si svolge tra la Lombardia e Roma, dove il protagonista viene trasferito per approfittare di un avanzamento di carriera, ma lo sfondo evoca la guerra di Crimea, combattuta tra il 1853 e il 1856, e le battaglie risorgimentali. Tuttavia, il tono non è grave, come richiederebbe il resoconto storico, ma è quello dimesso della scrittura di De Marchi, tinto di sfumature popolari. L'elemento che mette in moto la storia, infatti, non ha niente di straordinario ma è un oggetto assai comune tra gli uomini dell'epoca, la pipa. Baratta riceve la *mora* – è questo il soprannome della pipa – dal padre, sottratta ad un croato che aveva tentato di infilzarlo con la baionetta durante uno scontro. Nel giorno stabilito per la partenza alla volta della Crimea, il sergente Baratta convoca il figlio e, con aria solenne, gli consegna il prezioso oggetto raccomandandogli di riportarlo a casa intatto. Il capitano Baratta, intanto, gira il mondo in lungo e in largo, ottenendo numerose vittorie – sul Ticino, a Milano, a Custoza – e la pipa è sempre a portata di mano, intatta. Non è un arnese come un altro, è un cimelio di famiglia carico di valore affettivo. Tornato da una delle sue spedizioni, il capitano trova il sergente sul letto di morte che immediatamente gli domanda della sua *mora*: il figlio gliela porge e lui, calmate all'improvviso le angustie che da mesi non gli danno tregua, tira boccate lente e avido, spegnendosi a poco a poco, in sincrono col progressivo raffreddarsi del fornello. Oltre la qualità della fattura, la pipa è un portafortuna che, a detta dei due uomini, li ha protetti più volte dai pericoli, come un talismano. E infatti il capitano Baratta è convinto che:

Quel dì che la *mora* fosse rimasta malconcia doveva accadere qualche cosa di grosso, perché ai segnali non bisogna credere, ma non bisogna nemmeno disprezzarli.¹⁴⁰

Così, unico erede della preziosa pipa, il protagonista, a casa o in missione, si ritaglia sul calar della sera un momento di solitudine. *Pif, puf*, il rumore che si sente ad ogni tirata, è il

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 96.

ritornello che De Marchi dissemina tra le righe del racconto. Non è una frase di senso compiuto ma è un suono onomatopeico che, in stretta connessione con la *mora*, esercita lo stesso potere evocativo che le è proprio. Il capitano Baratta si abbandona alla memoria olfattiva del suo naso, solleticata dall'odore acre del fumo che ha sentito tante volte mentre il padre fumava, e i ricordi cominciano ad affiorare. Il soldato lascia spazio per un momento all'uomo:

Se l'uno e l'altro parlavano di battaglie, di campi, di caserme, di botte date e toccate, quel della *mora* [fumo] che succedeva sempre nelle ore più quiete del giorno e che saliva, diffondendosi con calma nell'aria, riconduceva le memorie più dolci e più domestiche, come sarebbe a dire la seggiola del vecchio fuor della porta al sole, i porcellini, che grufolavano in frotta sulla piazza del villaggio, i carri di fieno che scendevano la collina, e poi quel lettuccio dove il sergente s'era spento per sempre – pif, puf – e qualche volta, seguendo il filo invisibile d'un pensiero vaporoso come il fumo, la mente andava fino a quel croato, il padrone della pipa, morto a Pastrengo, e al suo paesello lassù in Croateria, coi tetti di paglia, pif, puf.¹⁴¹

Se in *Carliseppe della Coronata* le occorrenze del ritornello sono suddivise in due gruppi da quattro, secondo una simmetria riconoscibile, in *Chi spezzò la pipa*, la ripetizione vuole cogliere il Baratta nell'atto a lui caro, riproducendo il ritmo del suo respiro. Infatti, il *pif, puf* non è cadenzato, ma si presenta più o meno fitto a seconda della foga del fumatore. La formula, dunque, risponde all'esigenza realistica di De Marchi, è quell'elemento che arricchisce il ritratto del personaggio conferendogli l'intensità dell'esistente. Il vincolo affettivo è talmente profondo che la pipa è parte del capitano Baratta, e il *pif, puf* del fumo che entra ed esce a boccate lo estranea per un attimo dal presente per fargli sperimentare la sua umanità.

Ben presto, però, il protagonista perde il controllo. Ricevuto l'ordine di partire alla volta di un paesino di provincia, gli vengono affidati incarichi d'ufficio poco stimolanti per chi, come lui, è abituato a combattere sul campo. Cercando di scacciare la noia, il capitano si attacca alla *mora* e, per paura di consumarla, decide di comprare una pipa in ciliegio da usare tutti i giorni, riservando quell'altra alle occasioni speciali. Da mattino a sera il

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 96-97.

Baratta fuma senza sosta, finché il sonno non lo sorprende, ancora con l'arnese tra le labbra.

L'ordinanza alla mattina, quando vedeva uscire il fumo dalle pieghe, portava gli stivali; quel – pif, puf, – finì col diventare la sua respirazione, come si narra di certi draghi, che mandano fiamma dalle nari. «Nei polmoni» diceva la sora Cecchina del Caffè del Commercio «egli doveva avere una locomotiva».¹⁴²

Il capitano Baratta cede al vizio. Fumare la pipa non è più quel gesto che permette al protagonista di rivivere alcuni momenti del suo passato, estraniandosi per un attimo dal presente, ma è si è trasformato in una vera e propria dipendenza. Nemmeno il matrimonio con l'Erminia, la cameriera del caffè che frequenta durante il soggiorno romano, è un motivo valido per cambiare abitudini. Le tende bianche e la tappezzeria rinfrescata del loro appartamento s'impregnano del fumo che, come una nebbia malsana, rende l'aria irrespirabile. La moglie tossisce ma resiste mentre il Baratta, risentito, l'accusa di volerlo far smettere. Non c'è verso, l'uomo sembra più geloso della pipa che della sua Erminia. Ma, come egli stesso ha predetto, il giorno in cui accade qualcosa di grosso finalmente arriva: Erminia dà alla luce una bambina. Il Baratta capisce di non avere scelta, deve cambiare vita, accantonare il passato e aprirsi al futuro. La pipa, uscita indenne dalle fucilate della battaglia, gelosamente custodita dalle brame e dalle critiche altrui, soccombe al nemico protetto da «un bel cuscinetto di pizzo». Con le gambe tremanti e le lacrime agli occhi, il capitano Baratta soppesa la *mora* tra le mani e la guarda per l'ultima volta, poi, con un gesto fulmineo, in un impeto di coraggio la getta nel fuoco del camino.

Nella rassegna veloce delle prime tre raccolte demarchiane, Marcella Gorra si sofferma sull'interiezione primaria che riproduce il latrato ininterrotto dell'animale di *Un povero cane*. Tutta la famiglia del fittavolo Rocco è riunita attorno alla tavola dove si mangia ormai da un'ora e mezza. Il clima è quello sereno della festa, riscaldato oltre che dal fuoco scoppiettante del camino, dal calore degli affetti. De Marchi passa in rassegna gli ospiti: ci sono Rocco e la moglie Giuditta, l'amministratore, tutti i figli del padrone di casa con i nipoti impazienti di assaggiare il delizioso sorbetto del cuoco. L'occhio del narratore si

¹⁴² *Ivi*, p. 98.

sposta sull'affittuario che, orgoglioso, intima ai suoi figli di ascoltare i consigli di un vecchio che nella sua vita non si è mai fatto «infinocchiare» da nessuno. Rocco è un uomo superbo, di quelli che, riusciti in qualche modo ad arricchirsi, devono a tutti i costi far mostra del proprio successo. A capotavola, egli si crogiola nel vedere i presenti pendere dalle sue labbra di fronte a tanta abbondanza. Dall'alto della sua arroganza, dispensa gli insegnamenti ai più giovani. Mentre inveisce contro i funzionari che si occupano di fare le inchieste sulla pellagra – De Marchi volutamente non fornisce ulteriori dettagli lasciando il lettore nel dubbio – un lamento lo interrompe, «Uh, uh, uh!». Eccolo il ritornello che, da qui fino alla fine, farà impallidire i commensali. Al primo impatto, il suono è quasi indistinto, ovattato dalla spessa coltre di neve che ricopre i campi. C'è addirittura chi si chiede se sia il verso di un animale o la voce di un'anima del Purgatorio. Insomma Giacotto, uno dei figli, svela l'arcano affermando che si tratta del cane del Pattina, trovato morto il giorno prima sulla riva del fosso, impazzito forse per la pellagra. Tutt'a un tratto, il calmo compiacimento sparisce e Rocco sbotta:

«Vuoi tu finirla, bestia magra che sei, colle tue storie?» urlò papà Rocco, facendo l'atto di buttare il vino in faccia al figliolo. «S'egli è morto, è perché era giunta la sua ora, e quando giungerà la mia, tirerò anch'io le cuoia, senza bisogno che il dottore e il sindaco e il prefetto vengano a mettermi sulle tabelle della statistica.»¹⁴³

Nonostante i rimproveri del padre, Giacotto continua a raccontare mentre il grido cadenzato del cane penetra i vetri delle finestre. Marcella Gorra oppone all'*uh, uh, uh!* la frase che Rocco ripete più volte durante il pranzo, «occhio alle cose». Nella sua interpretazione, per De Marchi il ritornello non è mai un semplice orpello decorativo, privo di significato, né tantomeno nasconde un valore simbolico. Potrebbe essere definito come un «nucleo di condensazione emotiva»¹⁴⁴, cioè, quell'elemento indispensabile a far sì che il testo susciti forti emozioni. Al contrasto tra Rocco e il cane – il suo abbaio rinnova la memoria del povero padrone che pesa sulla coscienza dell'avarico fittavolo – De Marchi affida il messaggio indirizzato al lettore: la denuncia dell'egoismo umano che condanna a

¹⁴³ *Ivi*, pp.47-48.

¹⁴⁴ Marcella Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia, cit.*, p. 59.

morte il prossimo. Nel suo brevissimo *excursus* Marcella Gorra sorvola, però, sulla seconda parte della storia, quella dove, a mio avviso, si percepisce la massima tensione drammatica. L'«occhio alle cose», menzionato qua e là nelle sue argomentazioni, passa quasi inosservato rispetto al latrato dell'animale, sebbene si tratti in entrambi i casi di formule reiterate. La differenza sta nella struttura responsoriale che De Marchi ricrea alla fine, lo schema di un botta e risposta serrato in cui il ritornello onomatopeico è messo in risalto. L'«uh!, uh!, uh!» coglie Rocco alla sprovvista, costringendolo a tacere mentre si domanda che cosa sia quel suono lontano. Segue una sola battuta e il lamento si ripete, gli ospiti temono si tratti di un'anima che non trova pace. L'atmosfera si fa concitata, le battute che si frappongono tra la seconda e la terza ripetizione aumentano, sono tredici. Il latrato interrompe nuovamente il fittavolo, Giacotto conclude il resoconto del tragico caso del Pattina e, puntuale, per la quarta ed ultima volta, il cane sovrasta le parole del tronfio padrone di casa. L'alternanza delle parti è calcolata ad arte per aumentare il *pathos* prima dello scioglimento finale.

Nella prosa di De Marchi, il ritornello non è mai un simbolo. I presupposti per considerarlo tale non sussistono poiché, come ha già osservato Marcella Gorra, manca la corrispondenza con valori e contenuti universalmente validi. I suoi significati si esauriscono in se stesso o nell'ambito circoscritto della storia. Tuttavia, limitarsi alla veste formale, credendo che si tratti di una semplice ripetizione, sarebbe errato. Sono gli anni in cui dalla Francia si diffonde in Europa il Simbolismo, quel movimento che si oppone al realismo. Ispirandosi ad un modello astratto di eleganza e perfezione, i simbolisti rivendicano l'esigenza di un'espressione artistica autoreferenziale, sganciata dalle problematiche sociali che l'avviliscono. Oltre la superficie sensibilmente percepibile, si cela l'essenza della realtà che può essere colta soltanto attraverso l'intuizione poetica. L'emozione, il sogno sono determinanti per elaborare un linguaggio alogico in grado di far affiorare i legami nascosti tra le cose. Alle suggestioni d'oltralpe si aggiungono le esperienze della Scapigliatura lombarda. Gli esponenti di quella che non fu mai una scuola o un movimento organizzato, sostenuto da una poetica comune, recuperano molti dei temi romantici sconosciuti alla letteratura italiana. Divisi tra la volontà di preservare gli ideali del passato minacciati dal progresso – la morale, il sentimento autentico, il bello – e la

consapevolezza dell'inattuabilità della loro impresa, gli scapigliati rappresentano le più brutali manifestazioni del «vero».

Nell'introduzione alle *Opere di Emilio De Marchi* per la collana dei *Classici italiani* della Utet, Giorgio De Rienzo è convinto che la figurazione della malattia, degli stati allucinati della mente – la pazzia, lo sdoppiamento, l'ossessione – e della dimensione onirica della Scapigliatura, non abbiano lasciato De Marchi indifferente. Nonostante lo scrittore milanese prediliga muoversi sul saldo terreno del fatto accaduto, nelle sue storie irrompe quasi sempre l'ignoto, quel qualcosa che sfugge al controllo dell'individuo e fatica a trovare un riscontro concreto. In *Un povero cane*, è proprio il ritornello ad aprire lo spiraglio all'irrazionale. Rocco, che nei confronti del Pattina sa di non avere la coscienza a posto, al lugubre grido dell'animale è pietrificato dalla paura: la spiacevole sensazione parte dalla pancia – fa «l'effetto di tanti ranocchi nel ventre» – e sale su, spaventandolo. In quei guaiti c'è un non so che di umano, un accento insolito che fa venire in mente il morto.

Il cane non cessava dall'ululare e chi l'avesse veduto sul margine del ponte, col pelo irto e cogli occhi rossi, non so... ma si sarebbe fatto due segni di croce in una volta. Rocco non sapeva nulla della trasmigrazione delle anime, né aveva mai letto che al mondo fosse vissuto un Pitagora; ma la voce del Pattina gli pareva bene d'udirlo in quell'abbaiamento, o erano i fumi del vino che gli andavano al capo?¹⁴⁵

De Marchi adatta l'introspezione psicologica al tono dimesso della narrazione. Per esternare riflessioni e sentimenti, il protagonista si serve di riferimenti familiari, le rane che saltano nella pancia, il segno della croce, l'ebbrezza del vino.

Parlare di reincarnazione in un testo dichiaratamente realista potrebbe sembrare un controsenso. Di fatto, però, l'autore non tradisce la sua poetica, semmai la esalta: convinto del suo progetto originario, tra le sue pagine trovano spazio tutti gli aspetti della vita quotidiana, senza eccezioni. I dubbi che da sempre angosciano l'individuo – il timore dell'ignoto, l'incertezza del domani, l'inquietudine della morte e di ciò che viene dopo – sono gli stessi che ha provato in prima persona; escluderli significherebbe negare l'altra metà della natura umana. L'irrazionale, il fantastico, tutto ciò che pertiene alla sfera dell'immaginazione, dunque, è parte integrante dell'esperienza individuale e, come tale, la

¹⁴⁵ *Emilio De Marchi. Novelle*, a cura di Franco Brevini, *cit.*, p. 51.

scrittura realista è chiamata ad elaborare gli strumenti migliori per indagarla e accoglierla. Da uomo di fede, De Marchi sa che non è possibile arrivare alla verità affidandosi soltanto al riscontro sensoriale o alle congetture razionali. Oltre ciò che i nostri occhi credono esaurito, c'è tanto altro che riesce a raggiungerci con la potenza del suo linguaggio sconosciuto, se noi ci abbandoniamo, speranzosi, all'ascolto.

In *Quel del trombone*, la vicenda si esaurisce in una giornata di giugno, a Milano. Mentre un bellissimo sole estivo scalda l'aria e le cicale cantano senza posa tra le fronde del giardino, il marchese nella sua stanza da letto sta morendo. Il nome resta sconosciuto, per De Marchi è sufficiente far sapere al lettore che si tratta di un vero galantuomo. Nonostante le sue idee politiche, il marchese è credente – osserva l'astinenza tutti i venerdì – e non fa mai mancare una moneta, e qualcosa da mangiare, ai poveri della parrocchia che bussano alla sua porta. La generosità e la rettitudine del personaggio sono esaltate a tal punto da destare il sospetto: dietro la maschera delle più apprezzabili virtù potrebbe nascondersi qualche scomoda verità. Amministrando le sue sostanze con giudizio, il marchese è riuscito ad accumulare una fortuna e ora, sul letto di morte, il pensiero di non avere nessun erede diretto lo tormenta. Per contro, la camera è affollata di nipoti, cugini di grado lontano e cognati che, saputo della malattia del parente, accorrono nella speranza di essere inseriti nel testamento a qualche titolo. Il medico e il prete si alternano al capezzale del morente, Radegonda, sua sorella, arrivata dalla campagna con il suo fare da contadina è inginocchiata per terra e i parenti stretti, raggruppati in fondo, assistono sgomenti all'agonia del vecchio che ha sconvolto i suoi lineamenti.

La stanza è in penombra ma l'afa estiva entra e scalda le pareti come «una serra di limoni». Un silenzio quasi surreale avvolge uomini e cose: forse per esaudire il desiderio del marchese o, semplicemente, in segno di rispetto al sofferente, la servitù attutisce i rumori molesti ricoprendo, addirittura, la piazza e le vie nelle vicinanze del palazzo con della paglia fresca per smorzare il rotolio delle ruote. Proprio quando il sacerdote inizia a recitare le formule rituali, dalla finestra risuona «sgarbamente, villanamente» lo squillo di un trombone, *Troo, tro-tro, troo*. Il ritornello è l'onomatopea che vuole riprodurre la voce grave e potente dello strumento suonato da Pacciarino. Il ragazzo, detto anche il Banda, è un giovane mendicante che gira per il quartiere guadagnandosi la giornata. Tendente «più allo scemo che al cattivo», Pacciarino impara a strimpellare qualche nota durante il

servizio militare e, una volta congedato, non trovando niente di meglio da fare, passa le giornate all'osteria dove, tra la goliardia degli avventori, elemosina qualche spicciolo. I servitori gli intimano di allontanarsi immediatamente ma non c'è verso, il musicista balordo continua ad aggirarsi nei dintorni facendo un baccano insopportabile.

Proprio come in *Un povero cane*, De Marchi carica un'impressione sonora, priva di un significato proprio, di una notevole potenza evocativa. Il *Troo, tro-tro, troo* del trombone fa riaffiorare alla mente del moribondo quel fastidioso ricordo che crede di aver sepolto per sempre. Proprio come Rocco della cascina Mornata, al grido dello strumento il marchese trema di paura: spalanca gli occhi increduli, corruga la fronte e inarca le sopracciglia. Pacciarino non è uno sconosciuto anzi, almeno una volta alla settimana egli si presenta puntuale all'entrata del palazzo, e il padrone di casa non lo lascia mai andar via a mani vuote. Il prete capisce immediatamente dallo sguardo che il marchese vuole dirgli qualcosa, ma ormai l'agonia lo paralizza. È il narratore a svelare il segreto del protagonista, immaginando il dialogo tra i due. Il ritornello appare per ben quattro volte a scandire la muta confessione: il *Troo, tro-tro, troo* interrompe il flusso dei pensieri del marchese sempre al momento giusto, aumentando la tensione prima dello scioglimento finale.

Il marchese non rispondeva; ma, forse, se Dio gliel'avesse concesso, avrebbe voluto rispondere così:

“Don Serafino, è vero: ho uno scrupolo di coscienza, un segreto che non ho mai osato confessare. Trent'anni fa, don Serafino, moriva all'Ospedal Grande una donna, una contadina della cascina Biraga, lasciando all'ospedale un figliuolo. Nessuno ne seppe mai nulla, perché la posizione mia, il casato, l'opinione pubblica m'imponevano dei riguardi; ma avrei dovuto ricordarmi di quel fanciullo...”

«*Troo, tro-tro, trooo ...*»

“È vero che di tanto in tanto gli facevo avere dei soccorsi, ma piccoli, e in modo ch'egli non venisse in sospetto di nulla. Altrimenti... sa, v'era della gente che avrebbe voluto fare degli scandali. Poi andò a soldato e mi dissero ch'era morto a Custoza...”

«*Troo, tro-tro, trooo ...*»¹⁴⁶

¹⁴⁶ *Ivi*, p.176.

Sebbene De Marchi non lo dica esplicitamente, l'unico figlio del marchese è proprio Pacciarino e le allusioni della prima parte lo dimostrano. Se per gli astanti il suono del trombone non è che un rumore molesto, al morente sembra «l'avviso del giudizio universale», il richiamo della coscienza che lo invita a confessare tutte le sue mancanze per affrontare l'ignoto. Come in *Chi spezzò la pipa*, la ripetizione fa rivivere al protagonista un momento ben preciso del suo passato, ma si carica di un significato ulteriore, che trascende la sfera dell'accaduto per spaziare nell'orizzonte dell'incerto, dello sconosciuto, del non razionale.

L'ultimo racconto in cui si avverte prepotente la presenza del ritornello è *Toc, toc!*. Come ho già specificato, in questa storia l'intenzione pedagogica dell'autore è particolarmente evidente: De Marchi denuncia lo smodato egoismo della maggior parte degli uomini, invitandoli ad imitare coloro che, invece, sono ancora in grado di coltivare nel loro animo la *pietas* e agiscono verso l'altro con amore, rispetto e compassione. Fedele al suo stile volutamente prosastico che trae forza espressiva dal contrasto stridente, De Marchi pone al centro della narrazione un "umile" – Angiolino è il garzone di un falegname – in opposizione al filosofo che narra i fatti, e un oggetto, l'attrezzo di legno di cui si serve per intagliare la croce per la tomba della madre defunta. L'arnese, prima di qualunque gesto, parola o dettaglio fisico, identifica Angiolino che batte senza sosta, interrompendo la quiete notturna. Solo dopo, quando il narratore si sarà presentato e avrà annunciato il suo progetto di un trattato positivista, il lettore saprà qualcosa in più sul ragazzo. Come per la pipa e il trombone, De Marchi associa all'attrezzo di legno un'onomatopea che ne riproduce il suono: *toc, toc* è il rumore sordo e secco dei colpi dell'oggetto di legno su una superficie dello stesso materiale. Il baccano dei colpi distoglie più volte il filosofo dalla scrittura: come le battute di un dialogo immaginario, alla rilettura di alcuni passi del trattato fa eco l'indivoltato *Toc, toc!* Spazientito, dopo gli inutili richiami, l'intellettuale si precipita da Angiolino, insultandolo. Venuto a sapere soltanto adesso del lutto che ha colpito il ragazzo, il filosofo resta impassibile, anzi gli intima con fare minaccioso di smettere subito. Angiolino si sposta in cantina per terminare la croce che avrebbe dovuto essere pronta per il mattino seguente.

Ritornato [il filosofo] nella mia stanza calda, sdraiato nel bel seggiolone:
La impulsività di tutte le nostre azioni, seguitai, la causa impellente dei nostri doveri, dei nostri stessi sacrifici, ove sarebbe ella a richiedersi se non se nel soggetto stesso?

«Toc, toc!»

Dalla cantina il picchiamento saliva più soffocato, come se venisse da una cassa di sotterra: pareva il bussare d'un sepolto vivo, pareva... nulla, non so, ma quando si ha bisogno di scrivere e di pensare, ogni ala di mosca, sapete, è un uragano.¹⁴⁷

Se l'azione di Angiolino si limita ad evocare – attenendosi all'esperienza reale che in vita si può fare della morte – la dimensione ultraterrena, è il ritornello onomatopeico ad insinuare, con un'immagine che risente dell'influenza della Scapigliatura, la suggestione spaventosa e l'irrazionale, l'ignoto, irrompono nell'intreccio.

Come un'improvvisa epifania, il filosofo si accorge che i principi sui quali aveva fondato il suo credo e la teoria sviluppata nella sua opera, sono infondati. Simili ad un castello di carta, le sue certezze crollano. Il mito del progresso è solo un'illusione, l'uomo è un essere gramo che, nell'eterno avvicinarsi delle stagioni, non lascerà neanche la minima traccia del suo passaggio. In preda ad una profonda tristezza, il filosofo si rassegna al suo destino, mentre ai suoi occhi la vita perde di senso. Intorno a lui, tutto è cupo e muto; solo avverte, nel profondo del suo cuore, un *Toc, toc!* che non gli dà pace.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 91-92.

Bibliografia

Opere di Emilio De Marchi

Raccolte di racconti

- Storielle di Natale*, Milano, Giacomo Agnelli, 1880.
Sotto gli alberi. Storielle, Milano, Giacomo Agnelli, 1882.
Storie d'ogni colore, Milano, Dumolard, 1885.
Racconti, Milano, Biblioteca Universale Sonzogno, 1889.
Nuove storie d'ogni colore, Milano, Chiesa e Guindani, 1895.
Vecchie storie, Milano, Treves, 1926.

Romanzi e prose cadenzate

- Due anime in un corpo*, Milano, Bortolotti, 1878.
Il cappello del prete, Milano, Treves, 1888.
Demetrio Pianelli, Milano, Galli, 1890.
Arabella, Milano, Galli, 1893.
Giacomo l'idealista, Milano, Strenna della Perseveranza, 1897.
*Ohee Spazzacamin! Pel pranzo natalizio offerto dal patronato agli spazzacamini il
Natale 1889*, Milano, Ulrico Hoepli, 1889.
Col fuoco non si scherza, Milano, Aliprandi, 1901.
Milanin, Milanon, Milano, Aliprandi, 1902.
Redivivo, Milano, Casa Editrice Italiana, 1909.

Antologie dell'opera di Emilio De Marchi

- Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento*, diretti da Pietro Pancrazi: *De Marchi*, a cura di Alfredo Galletti, Milano, 1943.
Racconti Lombardi, a cura di Rodolfo Jacuzio-Ristori, Milano, Jandi, 1944.
Tutte le opere di Emilio De Marchi, a cura di Giansiro Ferrata in *I classici*

contemporanei italiani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.

Romanzi e Romanzi, racconti e novelle, a cura di Giovanni Titta Rosa, Milano, Mursia, 1963.

I capolavori di Emilio De Marchi, a cura di Luciano Nicastro, Milano, Mursia, 1967.

Opere di Emilio De Marchi, a cura di Giorgio De Rienzo nella collana *Classici italiani*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978.

Emilio De Marchi. Novelle, a cura di Franco Brevini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

Bibliografia critica e dei testi

Vittore Branca, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946.

Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1949.

Giansiro Ferrata, *Introduzione*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, in *I classici contemporanei italiani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.

Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960.

Marcella Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi fra storia, cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1963.

Giuseppe Nava, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, Bologna, Pàtron, 1964.

Calogero Colicchi, *Socialità e arte nei romanzi di E. De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1965.

Giorgio De Rienzo, *Introduzione*, in *Opere di Emilio De Marchi*, nella collana *Classici italiani*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978.

Vittorio Spinazzola, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Rizzoli, 1981.

Emilio De Marchi, a cura di Vittore Branca, Camposampiero, Edizioni del Noce, 1983.

Angela Gorini Santoli, *Invito alla lettura di De Marchi*, Milano, Mursia, 1986.

Alessandra Briganti, *Introduzione a De Marchi*, Bari, Laterza, 1992.

Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Angelo Lacchini, *Rileggendo il Demetrio. Il laboratorio narrativo di Emilio De Marchi*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2002.

Saggi tratti da *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del Convegno di Studi*, a cura di Renzo Cremante, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005:

Guido Lucchini, *Emilio De Marchi milanese: fra giornalismo e istituzioni accademiche*;

Andrea Masini, *Emilio De Marchi nella questione della lingua*;

Luca Danzi, *Scelte stilistiche e ragioni ideologiche in Emilio De Marchi*;

Anna Modena, *Vite nella "grande città del fracasso"*;

Silvana Tamiozzo Goldmann, *L'operoso teatrino di Emilio De Marchi*;

Sergia Adamo, *Il cappello del prete: il romanzo giudiziario e il racconto della giustizia*;

Patrizia Zambon, *Milano e una donna: lettura di Arabella*;

Gianfranca Lavezzi, *La poesia «inquieta» di Emilio De Marchi*;

Giuseppe Polimeni, *La traduzione delle favole di La Fontaine*;

Rosanna Melis, *«Il giudizio di Firenze»: la corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi (1892-1898)*;

Nicoletta Trotta, *«La mia vita va senza avventure»: lettere famigliari*.

Matilde Serao, *Il paese di cuccagna*, Roma, Avagliano Editore, 2008.

Manuali consultati

Lucilla Sergiacomo, Costantino Cea, Gino Ruozzi, Eleonora Citracca, *I volti della letteratura*, Torino, Paravia, 2005.

Guido Baldi, Silvia Giusso, Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *La letteratura*, Torino, Paravia, 2007.

Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.

