Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Impiegati dello Stato

Nascita di una figura letteraria fra tradizione europea e Ottocento italiano

Relatore
Ch.mo Prof. Domenico Cangiano

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Emanuela Carbé

Correlatore
Ch.mo Prof. Alessandro Cinquegrani

Laureanda/Laureando
Maria Carmela Fierro
Matricola 904072

Anno Accademico
2025 / 2026

A Ivano, Delfi,
Sefora ed Elena

e a mamma e papà,
ovunque voi siate.

INDICE

Introduzione **3**

1. Genealogia dell'impiegato: gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento europeo **7**

1.1. *Liberté*, *Égalité*, *Centralité*: la Francia come laboratorio della burocrazia moderna 7

1.2. *La Comédie de la bureaucratie*: vite pubbliche e private degli impiegati di Balzac 12

1.2.1. Modernità e storicismo 12

1.2.2. Uomini e carriere 18

1.2.3. Burocrazia e utopia 23

1.2.4. Rinuncia e rifiuto 32

1.3. Impiegati di Pietroburgo: forme dell'instabilità in Gogol' 38

1.3.1. Abitare l'inganno 38

1.3.2. Vivere di letteratura 41

1.3.3. Uscire da un cappotto 45

1.3.4. Diventare re di Spagna 51

1.4. Intertestualità e reinvenzione: l'impiegato epistolare di Dostoevskij 53

2. Dalla stampa umoristica al *travet*: l'esordio dell'impiegato italiano tra satira e commedia 59

2.1. «Fervido zelo» e «costumi illibati»: la costruzione dell'impiegato negli Stati preunitari 59

2.2. «Di niun sapore italiano»: la lingua burocratica dell'Italia unita 66

2.3. «È un bel servire»: l'immaginario impiegatizio nella stampa umoristica 69

2.4. «Travetti non è una cima»: l'invenzione dell'impiegato italiano 84

2.5. «Temo sempre di disturbare»: la persistenza di un tipo comico 96

3. Dal tipo all'individuo: impiegate e impiegati nel romanzo di fine secolo **100**

3.1. Una «novella corale»: le impiegate dei *Telegrafi* di Matilde Serao 101

3.1.1. Dalla scrivania alla macchina 101

3.1.2. Nel rovescio delle parole 108

3.2. Un *travet*, molte forme: variazioni sull'impiegato in Emilio De Marchi 120

3.2.1. «Un esule in città»: *Demetrio Pianelli* 122

3.2.2. L'«antilingua» dei *Regi impiegati* 132

3.3. Un'identità mobile: la metamorfosi dell'impiegata di Nyta Jasmar 136

Conclusioni **143**

Appendice **149**

I. Paolo Bettoni, *Un impiegato e la sua famiglia*. *Racconto contemporaneo* 149

II. Ambrogio Basletta, *La vita burocratica*: *bozzetti* 156

Bibliografia **161**

Ringraziamenti **169**

INTRODUZIONE

«Qu'est-ce qu'un employé?» si chiede Balzac nell'incipit del suo *Physiologie de l'employé*[1]. La domanda «che cos'è un impiegato?» può apparire insolita, ma è formulata nello stile delle fisiologie francesi, quei trattati semiseri che, nella prima metà dell'Ottocento, descrivevano le figure sociali parodiandole come oggetti di un'analisi medico-scientifica. Fin dal suo ingresso nella letteratura europea, l'impiegato è una figura osservata e interpretata, tipizzata o parodiata, ma soprattutto problematizzata: è una figura cioè sulla quale la letteratura sembra avvertire il bisogno di interrogarsi.

La presente ricerca sceglie di prendere in esame la categoria degli impiegati dello Stato per un duplice motivo: essi sono al contempo protagonisti e prodotto della straordinaria modernizzazione amministrativa che attraversa l'Europa post-napoleonica nel corso dell'Ottocento e, proprio in virtù della loro appartenenza all'apparato statale, consentono di osservare come la burocrazia diventi oggetto di rappresentazione letteraria. Molti degli autori che hanno rappresentato il mondo degli uffici, inoltre, sono stati essi stessi, a vario titolo, impiegati dello Stato.

A fronte della fortuna letteraria di questa figura, resta tuttavia frammentaria la ricostruzione della sua genealogia nella tradizione italiana. Sebbene siano presenti vari studi sui singoli autori e sui diversi aspetti della letteratura impiegatizia, non sembra disponibile una ricostruzione d'insieme che ne segua la formazione e le trasformazioni nel corso dell'Ottocento, ponendole in relazione tanto con i modelli letterari europei quanto con i mutamenti dell'amministrazione statale.

A tale ricostruzione è dedicato il presente lavoro. La ricerca intende infatti indagare come si formi la figura dell'impiegato pubblico nella letteratura italiana, attraverso quali modelli essa vi penetri e quali trasformazioni conosca nel corso dell'Ottocento, verificando al contempo se vi siano motivi persistenti o punti di discontinuità nel

[1] H. DE BALZAC, *Physiologie de l'employé*, Paris, Aubert, Lavigne, 1841 (disponibile in https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85302729); trad. it. di M. Diani, *Fisiologia dell'impiegato*, Roma, Elliot, 2019.

passaggio tra generi e forme di rappresentazione differenti. L'obiettivo è, in questo senso, far emergere una tradizione letteraria dell'impiegato statale che la lettura isolata delle singole opere rischierebbe di lasciare dispersa.

Sul piano metodologico, la ricerca procede attraverso una lettura storico-comparativa dei testi, sviluppata secondo tre linee complementari. Le opere analizzate sono innanzitutto poste in relazione con il contesto storico e amministrativo nel quale si collocano le vicende rappresentate. Se ne considera poi il rapporto con il percorso dell'autore, nelle sue componenti biografiche e letterarie, guardando alle circostanze che possono averne favorito l'interesse per il mondo degli uffici pubblici, della burocrazia e degli impiegati. I testi sono infine messi in relazione fra loro, allo scopo di individuare la circolazione e la persistenza di motivi e modalità di rappresentazione, o, viceversa, la loro trasformazione ed evoluzione. Questo confronto su più livelli ha lo scopo di far emergere la specifica fisionomia che la figura dell'impiegato assume nelle singole opere e, al tempo stesso, la trama di rapporti che ciascuna rappresentazione intrattiene con quelle che la precedono o la seguono e attraverso la quale può prendere forma una tradizione.

Si assume come punto di partenza del presente lavoro la Francia, poiché il processo di centralizzazione avviato dalla Rivoluzione e rinsaldato dall'amministrazione napoleonica ha dato forma a un modello burocratico destinato a esercitare una profonda influenza sugli altri Stati europei. In questo contesto Honoré de Balzac offre una prima rappresentazione organica del mondo degli uffici, affidandola alle forme complementari del romanzo e della fisiologia. *Gli impiegati* (*Les Employés*, 1836-1844) inserisce la vita burocratica nel grande affresco della *Comédie humaine*, mentre la *Fisiologia dell'impiegato* (*Physiologie de l'employé*, 1841) fissa una rappresentazione tipizzante e parodica: si delinea così un doppio modello da cui prende avvio la genealogia qui ricostruita. Nella Pietroburgo di Nikolaj Gogol', spazio alterato e instabile, la figura dell'impiegato attraversa le forme del racconto e del teatro, perdendo l'intellegibilità che ancora conservava nel mondo balzachiano e aprendosi all'inganno, al grottesco e al fantastico. Con *Povera gente* (*Bednye ljudi*, 1846), sua opera prima, Fëdor Dostoevskij riprende e reinventa il modello gogoliano attraverso la forma epistolare, spostando il

centro della rappresentazione dal povero impiegato all'«autocoscienza dell'impiegato povero»[2].

Il secondo capitolo sposta l'indagine in Italia, seguendo la formazione dell'impiegato statale parallelamente alla costruzione dell'amministrazione del nuovo Stato. Lo spoglio di un ampio corpus di periodici italiani pubblicati fra il 1848 e i primi anni Settanta dell'Ottocento ha consentito di seguire l'emergere della figura dell'impiegato nella stampa satirica e di ricostruirne il rapporto con il modello balzachiano. Il passaggio dal tipo burocratico della stampa a un personaggio destinato a fissarsi nell'immaginario italiano avviene con *Le Miserie 'd Monsù Travet* (1863) di Vittorio Bersezio. La genesi della commedia è ricostruita nel quadro della nascita e dell'affermazione del teatro dialettale piemontese, attraverso il confronto con i precedenti di Alberto Nota e Giovanni Zoppis, con la contemporanea *Le mummie* (1863) di Giuseppe Costetti e con il dibattito sul teatro in vernacolo che coinvolse lo stesso Bersezio nella stampa dell'epoca. La persistenza del tipo comico è infine verificata, a quarant'anni di distanza, nella *Famiglia De-Tappetti* (1903) di Luigi Arnaldo Vassallo, opera ibrida fra romanzo, bozzetto e satira giornalistica, nella quale il modello del *travet* di Bersezio e quello della stampa umoristica restano chiaramente riconoscibili.

Il terzo capitolo segue il progressivo passaggio dal tipo all'individuo nella narrativa di fine Ottocento, allorché il romanzo si rivolge con crescente attenzione all'esperienza del moderno lavoro amministrativo, alle condizioni di vita che esso determina e all'immagine sociale dell'impiegato dello Stato. La prima parte dell'analisi è dedicata alle impiegate dei *Telegrafi dello Stato* (1886) di Matilde Serao e prende avvio dalla ricostruzione delle profonde trasformazioni che, nella seconda metà dell'Ottocento, investono il sistema telegrafico e la moderna organizzazione del lavoro, fino all'ingresso delle donne nell'amministrazione. Nella scrittura di Emilio De Marchi, invece, il rapporto fra tipo e individuo è indagato attraverso due opere profondamente differenti e tuttavia rappresentative della varietà della sua produzione: *Demetrio Pianelli* (1890), romanzo costruito intorno alla vicenda dell'impiegato milanese e al suo contesto urbano, e *Regi impiegati* (1892), brevissimo racconto interamente affidato alla forma della corrispondenza amministrativa. Il percorso si conclude con *Ricordi di una*

[2] M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 65.

telegrafista di Nyta Jasmar, composto nel 1904 e pubblicato nel 1913, che torna nello spazio degli uffici telegrafici già rappresentato da Serao, sostituendo tuttavia alla dimensione corale la centralità dell'io narrante.

Un'Appendice è infine dedicata a due testi oggi di difficile reperibilità, che, pur offrendo testimonianze significative della narrativa impiegatizia ottocentesca, non conobbero una diffusione tale da poter riconoscere loro un ruolo nella formazione della tradizione qui ricostruita: *Un impiegato e la sua famiglia* (1859) di Paolo Bettoni, racconto di gusto edificante e dal tono didascalico che precede di alcuni anni *Monsù Travet*, e *La vita burocratica* (1893) di Ambrogio Basletta, raccolta di bozzetti che restituisce dall'interno la quotidianità dell'amministrazione.

La soglia del Novecento segna anche il limite della presente indagine: l'affermarsi del romanzo modernista apre infatti una diversa stagione della rappresentazione dell'io (e dunque anche dell'impiegato), che esula dall'obiettivo, qui perseguito, di ricostruire la tradizione letteraria ottocentesca dell'impiegato statale.

1. GENEALOGIA DELL'IMPIEGATO: GLI ANNI TRENTA E QUARANTA DELL'OTTOCENTO EUROPEO

1.1. *Liberté*, *Égalité*, *Centralité*: la Francia come laboratorio della burocrazia moderna

Tra le molte trasformazioni politiche che la Rivoluzione francese imprime alla storia europea, ve n'è una poco eclatante ma destinata ad avere una lunga e tenace durata: la nuova concezione dell'amministrazione pubblica. Si tratta di una rivoluzione nella Rivoluzione, che coincide con la volontà di subordinare all'imparzialità della legge quel reticolo di particolarismi, consuetudini e privilegi che avevano definito le circoscrizioni francesi dell'*Ancien Régime*, ancora di impianto sostanzialmente feudale. Attraverso una serie di decreti l'Assemblea si propose di dare corpo all'idea di Stato egualitario, affidando al principio di centralizzazione il compito di tradurre l'ideale di cittadinanza in una prassi amministrativa uniforme. Se la concezione dello Stato fu radicalmente nuova, l'accentramento amministrativo, invece, proseguì da una traiettoria antica.

La nota centralizzazione dell'amministrazione francese, infatti, ha le sue radici già nell'*Ancien Régime* ed è anzi, secondo Tocqueville, l'unico elemento politico dell'antico regime sopravvissuto alla Rivoluzione. In un capitolo di *L'Antico Regime e la Rivoluzione* dal titolo programmatico *L'accentramento amministrativo è un'istituzione dell'antico regime e non opera della rivoluzione, come si dice*[1], il filosofo francese sostiene che per comprendere tale continuità è necessario guardare alle figure amministrative che la incarnarono: gli intendenti.

Nel tentativo di rafforzare la propria presenza nei territori, infatti, la corona aveva affidato ai propri rappresentanti, gli intendenti appunto, funzioni sempre più ampie, trasformando col tempo dei semplici ispettori occasionali in funzionari stabili delle amministrazioni locali.

---

[1] A. DE TOCQUEVILLE, *L'Antico Regime e la Rivoluzione*, Milano, BUR, 1998, p. 71.

Secondo Tocqueville, già prima del 1789 nella figura dell'intendente si sarebbero concentrati i poteri del *Conseil du roi* nelle province: dirigere l'amministrazione locale, applicare le leggi, gestire le spese e le opere pubbliche, sovrintendere ai bilanci, mantenere l'ordine pubblico, e soprattutto, inviare continui *dossiers* dettagliati a corte. Agli antichi rappresentanti della regalità feudale si continuavano ad accordare titoli come *governatore di provincia*, benché svuotati di ogni potere, e alla nobiltà di corte il comando di flotte ed eserciti, «in una parola, tutto ciò che colpisce gli occhi dei contemporanei».

> Proporre a un gran signore di nominarlo intendente sarebbe stato un insulto; molto spesso, anche il più povero gentiluomo di razza avrebbe sdegnato di esserlo: ai suoi occhi, gli intendenti rappresentavano un potere intruso, uomini nuovi, preposti al governo dei borghesi, dei contadini. Eppure questi uomini governavano la Francia [...][2].

All'antico potere fondato sul lignaggio, gli «uomini nuovi» opponevano quello basato sulla funzione amministrativa, tecnica, impersonale: un'irruzione della borghesia nel cuore dello Stato. L'opposizione tra le due forze costituì, nella prospettiva di Tocqueville, uno dei presupposti della Rivoluzione, dal momento che la borghesia aveva cominciato a sostituirsi alle *élites* tradizionali grazie alla forza dell'amministrazione. Così, paradossalmente, proprio nell'impianto burocratico dell'*Ancien Régime*, si sarebbe consolidata la legittimità del ceto che avrebbe poi guidato la Rivoluzione. La risorsa impiegata dalla monarchia per abolire l'organizzazione feudale, dunque, si sarebbe imposta come dominante nello sviluppo di tutto l'apparato amministrativo nei decenni a venire.

Sulla figura dell'intendente, la storiografia più recente, come ricorda Bruno Strati, invita a ridimensionare la linearità del modello tocquevilliano[3]. L'intendente non fu sempre la *longa manus* del potere centrale né subentrò ovunque nell'amministrazione alle *élites* locali; nondimeno, la sua figura rimane un archetipo che costituisce, secondo Strati, il precedente più diretto delle successive forme di controllo amministrativo.

---

[2] Ivi, p. 75.
[3] Per una disamina esaustiva si rimanda a B. STRATI, *Le origini dell'istituto prefettizio*, Instrumenta, 2007, https://culturaprofessionale.interno.gov.it/FILES/docs/1260/instrumenta_32_09_strati.pdf.

La grande novità introdotta dalla Rivoluzione nel processo di accentramento è la normalizzazione delle varie amministrazioni locali al fine di ridisegnare un «territorio che la monarchia signoreggiava in modo imperfetto»[4]. Con il decreto 22 dicembre 1789, l'Assemblea Costituente istituì i *départements* in luogo delle precedenti *généralités*, *bailliages* e *sénéchaussées*, un piano che non si limitava a superare la disomogeneità delle circoscrizioni storiche, ma rifondava il rapporto fra Stato e territorio secondo la logica di un controllo centrale:

> La nuova organizzazione della Nazione in dipartimenti è l'espressione a livello istituzionale di una rivoluzione politica giunta alla sua conclusione: la vittoria dello Stato su tutti i suoi rivali, l'avvento del monopolio pubblico che trionfa sulle oligarchie aristocratiche[5].

Il controllo sui dipartimenti, consolidato ulteriormente dai Montagnardi della Prima Repubblica, si compì definitivamente con la legge napoleonica del 28 piovoso anno VIII (17 febbraio 1800) che istituì i prefetti, funzionari di nomina del governo, delegati diretti dei ministri, che divennero non solo il cardine della gestione territoriale napoleonica, ma anche il modello di tutto il sistema amministrativo francese, una «catena di esecuzione, che discende senza interruzione dal ministro all'amministrato e trasmette le leggi e gli ordini del governo fino alle ultime ramificazioni dell'ordine sociale»[6].

Al di sotto di queste figure di controllo si irradiava una piramide istituzionale che, nel modello napoleonico, riprendeva gli schemi delle gerarchie militari estendendosi a tutti i ministeri. In seguito, l'opera amministrativa dell'Impero non fu affatto smantellata dalla Restaurazione, perché, come afferma Guy Thuillier «questa amministrazione molto gerarchizzata et molto minuziosa era uno strumento ormai indispensabile in Francia, e i suoi principi cominciavano a farsi tradizione»[7]. Negli anni successivi all'esperienza napoleonica, anzi, il modello amministrativo si perpetuò

---

[4] G. BIGOT, *La responsabilità dell'amministrazione in Francia. Storia e teoria*, in «Scienza & Politica. Per Una Storia Delle Dottrine», vol. 22, n. 42, gen. 2010, p. 22.
[5] P. LEGENDRE, *Studi di storia dell'amministrazione nella Francia moderna*, in «Quaderni Storici», vol. 6, no. 18 (3), Bologna, il Mulino, 1971, pp. 609-40, p. 612.
[6] Il passo della relazione di Jean-Antoine Chaptal sulla legge del 1800 è citato in L. VANDELLI, *Tra carte e scartoffie. Apologia letteraria del pubblico impiegato*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 67.
[7] G. THUILLIER, *La vie des bureaux sous le premier Empire*, in «La Revue Administrative», vol. 11, n. 65, 1958, pp. 472-482, p. 474 (trad. mia).

diventando esemplare fino ad essere esportato nel Regno Italico e nei regni filofrancesi, in cui «[a] prescindere dalle capitali di riferimento (Milano, Napoli e Parigi), le istituzioni impiantate sono simili, quando non identiche»[8].

Per questo motivo è interessante osservare da vicino il modo in cui questo modello è concepito dall'interno. In una relazione del 1812, il Ministro degli interni Montalivet desideroso di rendersi conto personalmente del funzionamento dell'amministrazione del suo ministero, osservava con rammarico come gli uffici non fossero ancora perfettamente coordinati e gli impiegati non esattamente coscienti del grande compito che spettava loro: uffici isolati gli uni dagli altri, pratiche prive di continuità, assenza di metodo. «Le cose devono andare diversamente in un grande Impero», scrive Montalivet nelle sue *Instructions générales*, ed è necessario che ogni singolo compito svolto sia visibile, tracciabile: «bisogna che al centro si sappia tutto ciò che si fa, nel bene e nel male»[9].

Non si tratta, secondo il ministro, di riorganizzare meccanicamente i vari *bureaux*, ma di dar forma a un principio ordinatore la cui influenza sarà «immensa, impossibile non sentirla».[10] Informato del deplorevole lassismo e dell'indolenza di alcuni impiegati, Montalivet dichiara di voler momentaneamente sorvolare e attribuire tali comportamenti alla mancanza di un'organizzazione adeguata. A questa organizzazione, però, decide di provvedere egli stesso, fissando una serie di regole destinate a valere per tutto il ministero. Si inizia dall'orario dei *Bureaux*, fissato tra le nove del mattino e le quattro del pomeriggio: «Esigo tassativamente che ciascuno sia al suo posto alle 9 precise e non lo lasci prima delle 4», questo è «il minimo della porzione del proprio tempo che ciascuno deve dare», mentre il lavoro straordinario non ha orari, «tutto il giorno, perfino le notti possono diventare necessarie»[11].

I *dossiers* sono l'altro cruccio del ministro. Montalivet esige che nulla si confonda e si ripeta, che ogni pratica lasci una traccia impeccabile, pronta ad essere ritrovata, senza

---

[8] G. ASTUTO, *L'amministrazione italiana. Dal centralismo napoleonico al federalismo amministrativo*, Roma, Carocci, 2009, p. 27.
[9] Jean-Pierre de Montalivet fu Ministro degli interni dell'Impero napoleonico dal 1809 al 1814. Il testo delle *Instructions générales* è estratto dagli Archives du Ministère de l'Intérieur ed è trascritto in G. THUILLIER, *cit*., p. 474 e pp. 480-482, p. 480 (trad. mia).
[10] Ivi, p. 481.
[11] *Ibidem*.

più quei disordini che rivelerebbero l'assenza di un vero ministero e, per questo, arriva a scrivere di proprio pugno il modo in cui desidera che i rapporti siano catalogati e archiviati, affinché non gli accada che firmando un progetto «così come mi viene presentato, ne risulti qualcosa di assurdo, inapplicabile o contrario a tutte le regole spesso stabilite da me stesso»[12]. Da qui, osserva Thuillier, la necessità di moltiplicare gli strumenti di registrazione e di controllo dell'attività amministrativa: registri, rapporti, circolari e documenti di sintesi.

Dalla preoccupazione per un apparato amministrativo esaminato in modo tanto scrupoloso e dalla volontà di efficienza che emerge dalla visione del ministro, ci si attenderebbe un sistema di reclutamento degli impiegati di livello altrettanto rigoroso. E invece, curiosamente, il reclutamento avviene mediante un semplice praticantato: l'unico requisito è la sua estenuante durata. I giovani che desiderano entrare a far parte degli uffici dell'amministrazione, li devono "frequentare" come una sorta di scuola d'ingresso, detto altrimenti, vi devono lavorare - gratis - per almeno tre anni. Si tratta dei *surnuméraires*, chiamati a ruotare tra gli uffici (a volte in senso quasi letterale) per apprenderne i meccanismi, familiarizzare con le pratiche, «farsi un'idea dell'amministrazione»[13]. Giovani impiegati, privi di stipendio, ma indispensabili per il buon funzionamento della macchina amministrativa, saranno valutati in base a zelo e capacità, purché diano prova della disciplina e dell'attaccamento che un ufficio richiede. Tre anni di servizio gratuito in vista dell'ingresso nei cosiddetti *cadres*: una prova, se non proprio di capacità, sicuramente di resistenza.

Diversi decenni dopo, nell'amministrazione del Regno sabaudo, il reclutamento avverrà ancora, come ricorda Giuseppe Astuto, «tramite il "volontariato", una formazione sul campo. Maturati due anni di servizio, i "volontari" transitano al grado di applicato»[14].

Con la relazione di Montalivet, non siamo di fronte a un testo letterario ma a un rapporto tecnico di una delle più alte cariche dell'Impero napoleonico, un testo che dovrebbe risultare, per contesto e finalità, quantomeno distante. Eppure queste pagine hanno l'effetto di suscitare un'"agnizione di lettura" al rovescio, vi si legge in filigrana

[12] *Ibidem*.
[13] Ivi, p. 482.
[14] G. ASTUTO, *cit*., p. 52.

una realtà lontana ma sorprendentemente familiare: la definizione del lavoro e dei lavoratori al servizio dello Stato. Le *routines*, gli orari, le mansioni, le lunghe attese di una promozione sembrano già prefigurarsi tra le righe delle *Instructions générales* nitidamente. Vi si intravede un mondo che prende forma e che, nei decenni successivi, andrà a costituire l'immaginario comune del burocrate, col suo destino di carte, anticamere e gerarchie.

La letteratura francese intercetta ben presto questa nuova realtà sociale e la traduce in materia narrativa. Sarà Balzac il primo a comporre il grande affresco dei pubblici uffici in cui si stagliano le vite – anzi, le doppie vite – degli impiegati.

1.2. *La Comédie de la bureaucratie*: vite pubbliche e private degli impiegati di Balzac

1.2.1. Modernità e storicismo

Ciò che nei documenti amministrativi era norma e regolamento, nella penna di Balzac diventa destino individuale. Attraverso la proliferazione dei destini, nel loro moltiplicarsi e dilatarsi, Balzac dà forma a un ritratto sociale di ampiezza tale da assumere il valore di una vera e propria *mise en question* della modernità. Se Luigi Russo individua nel Seicento il protagonista «vero e immanente»[15] dei *Promessi Sposi*, un ruolo analogo può forse essere riconosciuto, nella *Comédie humaine*, proprio alla modernità. D'altra parte, come osserva Francesco Fiorentino, «Balzac è stato il primo ad aver impiegato il neologismo '*modernité*' nei suoi romanzi giovanili, e ha rivendicato il genere del romanzo come l'unico in grado di rappresentarla»[16].

La modernità si colloca, per Balzac, all'indomani della Rivoluzione francese, quando una cesura irreversibile nella storia di Francia genera un prima e un dopo non più ricomponibili: da un lato la rovina delle grandi fortune nobiliari, dall'altro la sorprendente ascesa delle nuove fortune borghesi. Scegliendo di rappresentare quasi

[15] L. RUSSO, *Introduzione ai «Promessi Sposi»,* in «Annali Della R. Scuola Normale Superiore Di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», vol. 4, no. 1, 1935, pp. 17–32, p. 23.
[16] F. FIORENTINO, *Balzac antimoderne?*, in «Revue italienne d'études françaises», 15, 2025, (disponibile in https://journals.openedition.org/rief/15305), p. 1 (trad. mia).

unicamente quel "dopo", la *Comédie* si pone come paradigma dello spirito dei tempi, reale incarnazione letteraria della modernità.

Eppure, nell'ideale elenco alfabetico di scrittori *antimoderni* tracciato da Antoine Compagnon, Honoré de Balzac figura al primo posto[17]. Sono *antimoderni*, secondo Compagnon, non gli apologeti dei tempi perduti, i tradizionalisti o i nostalgici, né coloro che si sottraggono al divenire della storia, ma i veri moderni: coloro che, pienamente immersi nella modernità, ne fanno esperienza come perdita e disincanto e che, proprio per questo, «ne hanno perso l'innocenza»[18]. L'antimodernità è una tensione interna alla modernità, segnata da resistenza e ambivalenza: non rifiuto, ma incapacità di elaborare il lutto del passato.

In Balzac l'antimodernità ha il tratto dell'osservazione lucida e realistica della società. Nell'*Avant-propos* alla *Comédie*, egli stesso definisce il proprio progetto come un'impresa di registrazione, affidando alla *Société française* il compito dell'*historien* e riservando per sé quello di semplice *secrétaire*[19]. Come osserva Erich Auerbach, Balzac rimprovera alla storiografia tradizionale di aver trascurato la storia del costume e si assume il compito di colmare tale lacuna nonostante l'enormità dell'impresa, concepita come un vasto dramma popolato da migliaia di personaggi. Guardando all'esempio di Walter Scott – e anzi cercando di superarlo – Balzac si muove completamente nel quadro dello storicismo romantico. Auerbach insiste, tuttavia, su un punto essenziale: l'*histoire* balzachiana non coincide con la *history* della storiografia, ma con la *fiction* del romanzo, poiché «non si parla affatto di passato, bensì di un presente contemporaneo che si estende nel passato»[20]. È il presente, in Balzac, a farsi *storia* in quanto risultato della storia: personaggi e ambienti contemporanei vi appaiono come esiti di processi e forze storiche.

In tal senso, la modernità rappresentata nella *Comédie* non è semplicemente materia storiografica, ma una condizione dinamica che storicizza il presente e ne plasma la società. Di questa *Société,* Parigi è il centro e l'emblema: polo opposto alla provincia e

---

[17] A. COMPAGNON, *Gli Antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 7.
[18] Ivi p. 8.
[19] Cfr. H. DE BALZAC, *Avant-propos, La Comédie humaine*, vol. I, Paris, Gallimard, 1976.
[20] E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p. 252.

alla campagna, la città è la sede «dei gusti, dei vizi e di tutte le forme di sfrenatezza che provocano i costumi propri delle capitali, dove si incontrano insieme il bene estremo e il male estremo»[21].

La modernità urbana si dispiega compiutamente nelle *Scènes de la vie parisienne*. Attraverso i venti romanzi che compongono il ciclo parigino della *Comédie*, Balzac si insedia nella capitale «che d'ora in poi diventerà il suo feudo»[22].

È questo lo spazio abitato dalla borghesia, la classe della quale, come osserva Friedrich Engels, la *Comédie humaine* offre una cronaca dettagliata «quasi anno per anno, dal 1816 al 1848»[23], descrivendone l'ascesa contro la nobiltà restaurata e, insieme, i processi di corruzione e sostituzione. Nella città, satura di rapporti governati da desideri e ambizioni, i personaggi balzachiani sono spesso ritratti nell'atto di sacrificare identità e integrità sull'altare del prestigio sociale. La capitale diventa così, non solo lo sfondo del racconto, ma lo spazio narrativo in cui tali dinamiche assumono una forma concreta e inesorabile: Parigi è essa stessa la modernità di cui la borghesia è, al contempo, artefice e vittima. Balzac ne afferra i meccanismi dall'interno, là dove si organizzano le vite e si tessono le relazioni sociali.

Un principio sovrano regola queste esistenze e le proietta sulla scena parigina: il denaro. Félicien Marceau scrive lapidariamente che nella *Comédie humaine* «*l'argent est partout*»[24]. Quella conoscenza approfondita dell'età post-rivoluzionaria che Engels dichiarava di dovere a Balzac, dal quale sosteneva di aver appreso più che dagli storici e dagli economisti del suo tempo, passa significativamente attraverso la descrizione scrupolosa del denaro. Attraverso *La Comédie humaine* possiamo conoscere con precisione i prezzi delle merci, i salari, gli affitti, le spese di un processo o il costo della costruzione di una casa. Non si tratta di un'ossessione privata, ma di una diagnosi: è il ruolo di *sécretaire* della *Société française* a imporre a Balzac di nominare il denaro senza reticenze e dappertutto, perché il denaro «è lì, ha preso una forma nuova, comanda, è diventato la meccanica stessa della società»[25].

---

[21] H. DE BALZAC, *Avant-propos,* cit., p. 14 (trad. mia).
[22] P. G. CASTEX, *Introduction, Histoire des Treize*, in H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, vol. V, 1977, p. 736 (trad. mia).
[23] K. MARX e F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, C. Salinari (a cura di), Bari, Laterza, 1974, p. 161.
[24] F. MARCEAU, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, 1970, p. 646.
[25] Ivi p. 649 (trad. mia).

Se il denaro è dunque la "meccanica" sociale, tanto più di quella parigina, quale via si offre a coloro che non ereditano, non speculano e non dispongono di capitali da rischiare nel commercio o negli affari? Una possibile risposta, osserva Balzac, è l'impiego: il *bureau*, la carriera regolata, il posto. «In Francia, esclusi i salariati, si contano circa quarantamila impiegati»[26] scriverà Balzac nella *Fisiologia dell'impiegato*. Quando, nel 1836, egli concepisce il progetto di scrittura de *La Femme supérieure* - prima stesura del futuro *Gli impiegati* (*Les Employés*) - l'amministrazione civile francese ha effettivamente superato la soglia dei trentamila impiegati e il dato è destinato a crescere fortemente durante i lunghi anni della monarchia di luglio, a causa della cosiddetta *course aux places*[27].

Eppure l'impiego non è solo il mezzo per ottenere il *traitement*, ma una forma di appartenenza a un nuovo ordine sociale, dotato di un codice complesso e del tutto peculiare. *Gli impiegati* è il romanzo con cui Balzac porta al centro della scena quella moderna istituzione della società che è l'ufficio.

Nei confronti del *bureau*, egli confessa di provare «*une profonde horreur pour la centralization*»[28], maturata ben prima della stesura del romanzo. Sebbene come afferma Thuillier, Balzac possa essere considerato il più autorevole testimone dell'amministrazione per il XIX secolo, egli non conobbe mai il pubblico impiego dall'interno. La mediazione decisiva fu paterna: Jean-François Balzac era stato per sedici anni *Secrétaire du Conseil du Roi* e, successivamente, collaboratore nell'organizzazione dell'amministrazione fino alla Restaurazione. L'eredità non si

---

[26] H. DE BALZAC, *Fisiologia dell'impiegato*, Roma, Elliot, 2019, p. 11.

[27] Per un confronto con i dati storici, si veda quanto riportato nella prima rivista amministrativa indipendente francese, *France Administrative*, fondata nel 1840: «Il y a en France plus de trente mille administrateurs, contables, commis ou employés», citato in G. THUILLIER, *Bureaucratie et Bureaucrates en France au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 179. Per un'analisi dettagliata dei valori statistici sulla popolazione francese cfr. i *tableaux* in O. MARCHAND e C. THÉLOT, *Deux siècles de travail en France*, Insee, 1991, secondo cui intorno al 1840 la popolazione attiva francese supera i 15 milioni, su una popolazione complessiva di circa 35 milioni di abitanti. Il settore agricolo impiega ancora circa il 58-60% dei lavoratori, mentre il terziario rappresenta meno di un quinto della popolazione attiva. A Parigi, negli anni della monarchia di luglio, la popolazione supera il milione di abitanti e l'amministrazione centrale vi risulta fortemente concentrata. La "corsa al posto" fu quel fenomeno di clientelismo che caratterizzò la Francia di Luigi Filippo, dopo l'epurazione amministrativa del 1830 voluta dal governo, quando il mutamento di regime trasformò il posto statale in premio politico. Si veda sull'argomento G. ANTONETTI, *Louis-Philippe*, Paris, Fayard, 2002, p. 625.

[28] L'espressione è presente in una lettera al generale de Pommereul del 1828, citata da A.M. MEININGER in *Introduction,* in H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, vol. VII, p. 859.

esauriva, secondo Thuillier, nelle conoscenze tecniche del pubblico impiego, ma comprendeva una generale familiarità con i meccanismi amministrativi e la politica provinciale. Quanto a prendervi parte in prima persona, tuttavia, Balzac «si rifiutò sempre di seguire quell'esempio e si astenne in particolare dal partecipare alla corsa agli incarichi del 1830»[29]. Fu forse la sua campagna elettorale del 1832, intrapresa malvolentieri, a indurlo a confrontarsi più a fondo con i meccanismi politici e con la funzione dell'amministrazione locale. L'esperienza familiare e quella elettorale si completarono, in seguito, grazie a una rete di *informateurs directs*, che fornirono a Balzac materiali concreti sulla vita ministeriale, contribuendo alla densità documentaria del romanzo.

Le fonti furono, tuttavia, di natura eterogenea. Secondo la ricostruzione di Anne-Marie Meininger, i personaggi chiave a cui Balzac si ispira sono reali: oltre alla sorella di Balzac, Laure Surville - la *femme supérieure* del titolo originario - e al marito, che ispirarono i coniugi Rabourdin, anche des Lupeaulx e i Baudoyer sono figure riconducibili alle frequentazioni dello scrittore. Pur reinventando fatti e circostanze, egli ne conservò la psicologia, perché come osserva Meininger, «dalla sua veridicità dipende la solidità della dimostrazione sociale così come egli la concepiva»[30].

Per la folla di impiegati subalterni che popolano i corridoi delle varie divisioni, Balzac ricorse a fonti di tipo letterario: come ha mostrato Thuillier, esiste infatti una tradizione pre-balzachiana della rappresentazione burocratica, incarnata da autori come Jean-Gilbert Ymbert e Henry Monnier nonché dai *vaudevilles* molto in voga in quegli anni. Le *Mœurs administratives* (1825) di Ymbert, raccolta di testi brevi dedicati alla vita dei ministeri francesi durante la Restaurazione[31], offrono una serie di quadretti dell'organizzazione degli uffici, delle pratiche burocratiche e delle innumerevoli figure dell'amministrazione. L'autore, che aveva ricoperto diversi incarichi nei ministeri, vi raccoglie osservazioni dirette sul funzionamento dei servizi e sugli usi interni

---

[29] G. THUILLIER, *Comment Balzac voyait l'Administration*, in «La Revue Administrative», vol. 8, no. 46, 1955, pp. 384-97, p. 384 (trad. mia).
[30] A. M. MEININGER, "*Les Employés": Réflexions sur la création balzacienne*, in «Revue d'Histoire Littéraire de La France», vol. 67, no. 4, 1967, pp. 754–58, p. 755 (trad. mia).
[31] Un'edizione del 1825 pubblicata a Parigi dall'editore Ladvocat reca il sottotitolo «*pour faire suite aux Observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle*».

dell'apparato amministrativo; ne risulta una scrittura empirica e frammentaria, fatta di scene isolate e dettagli concreti.

A questo stesso orizzonte appartengono le *Scènes populaires* (1835) di Henry Monnier, raccolta di bozzetti tipologici spesso accompagnati da illustrazioni dello stesso autore: caricature di figure riconoscibili per tratti fisici, abitudini e tic professionali, che restituiscono un repertorio di tipi, dal *garçon de bureau* al *commis*, fino ai capi ufficio. Si tratta di una rappresentazione che, pur conservando un intento satirico, tende a fissare una vera e propria fisiologia dell'impiegato, anticipando per molti aspetti quella sistematizzazione che Balzac porterà a compimento nella forma del romanzo[32].

Al di là della pluralità delle fonti, vale per Balzac quanto Luciano Vandelli scrive a proposito degli scrittori non coinvolti direttamente nel lavoro burocratico: egli «appartiene a quella variegata serie di autori che, pur senza vivere direttamente nel pubblico impiego, ne assimilarono caratteri e atmosfere seguendo da vicino l'esperienza altrui»[33].

Gli impiegati nasce nel 1836 con il titolo di *La Femme supérieure*, che mantiene nelle prime pubblicazioni parziali del 1837-1838 e che sarà abbandonato solo nel 1844. Il cambiamento di titolo non è secondario e segnala un'evoluzione già presente nella *Préface* del 1838, in cui Balzac riconosceva come la sua eroina originaria fosse divenuta, poco alla volta, una figura di secondo piano rispetto all'intera «*troupe de commis*»[34]. In origine si trattava di una novella dai contorni definiti, centrata su un numero contenuto di protagonisti, ma, fin dall'inizio il tentativo di aprire il racconto con riflessioni generali sulla burocrazia e con la descrizione dei *bureaux* aveva rivelato l'irruzione di un universo collettivo che rendeva insufficiente la forma breve. Di fronte alla proliferazione delle *silhouettes* degli impiegati, il racconto monolitico divenne impossibile e Balzac fu costretto a riorganizzarne l'intera struttura, poiché gli impiegati finirono per occupare l'intera scena narrativa.

---

[32] Per un'analisi approfondita si vedano i due saggi di G. THUILLIER, *Les « Mœurs Administratives » de Gilbert Ymbert*, in «La Revue Administrative», vol. 11, no. 64, 1958, pp. 357–65 e *En Marge de Balzac : Les Scènes de La Vie Bureaucratique (1835) d'Henry Monnier* in «La Revue Administrative», vol. 54, no. 320, 2001, pp. 129–37.
[33] L. VANDELLI, *cit*., p. 50.
[34] A. M. MEININGER, *Introduction,* cit., vol. VII, p. 860.

L'*impasse* creativa si accentuò allorché alla prima protagonista se ne aggiunse una seconda, generando «una *femme* supérieure di troppo»[35] e imponendo una soluzione strutturale.

In effetti, *Gli impiegati* costituisce un caso privilegiato per gli studi di critica genetica, dal momento che la sua evoluzione può essere seguita nelle diverse fasi dell'elaborazione: dagli appunti preparatori al manoscritto e dalle bozze alle edizioni corrette. Secondo Thuillier, esistono, comprese le bozze, fino a quattordici redazioni del romanzo, segno di un lavoro di riscrittura incessante che integra nell'opera l'informazione documentaria e la sottopone a una meditazione continua, collocandola in quella zona di interferenza tra *history* e *fiction* che, per riprendere le categorie di Auerbach, definisce la modernità romanzesca di Balzac.

1.2.2. Uomini e carriere

Il romanzo moderno è il «libro della vita particolare»[36], così Guido Mazzoni definisce la forma narrativa divenuta egemone dalla seconda metà del Settecento. Il romanzo è il genere che elegge, come oggetto proprio, l'esistenza finita degli individui: i destini di uomini dotati di nomi propri, collocati in ambienti storicamente dati e condizionati sia dalle forme della contingenza che dalla propria identità psichica. Il lavoro, i matrimoni, la vita ordinaria cessano di essere materia marginale o comica e diventano oggetto di un'indagine problematica che culmina, nell'Ottocento, con la nascita di quello che Auerbach definirà «il moderno realismo tragico su base storica»[37]. L'ingresso delle classi medie e popolari nella rappresentazione seria è dovuto a una nuova consapevolezza della realtà prodotta, secondo Auerbach, dai rapidi mutamenti storici causati della Rivoluzione francese. Affinché tale ingresso sia possibile, sottolinea Mazzoni, è necessaria l'ascesa di «una classe capace di guadagnarsi il diritto alla mimesi seria e di imporre i propri valori come assoluti»[38]. La borghesia, infatti, elevando la vita privata e il quotidiano a centro dell'esperienza umana, conferisce alla propria forma di vita – che Mazzoni definisce la *middle station of life* – la dignità del

[35] Ivi, p. 861.
[36] G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 151 e sgg.
[37] E. AUERBACH, *cit*., p. 225.
[38] G. MAZZONI, *cit*., p. 243.

racconto. Con l'estensione della mimesi seria il romanzo rende visibili le vite particolari, estendendo progressivamente a tutti gli individui quello che i Goncourt avevano definito "il diritto al romanzo".

Il romanzo del primo Ottocento rende progressivamente anacronistici i temi del *romance* e i suoi personaggi di estrazione aristocratica; l'interesse per la vita quotidiana finisce per affiancarsi e poi sostituirsi alla fascinazione per l'eccezionale e l'avventuroso e, come osserva Luciano Vandelli, «i personaggi borghesi dei *feuilleton* di Balzac conquistano un pubblico vasto quanto quello che si appassiona ai moschettieri di Dumas»[39].

Quando nel 1838 il romanzo *Gli impiegati* fu pubblicato a puntate sulle pagine della rivista *La Presse*, ai lettori si presentò un tipo di racconto in cui alle avventure "cappa e spada" si sostituivano quelle, prettamente borghesi, dei due capiufficio del ministero, Xavier Rabourdin e Isidore Baudoyer, entrambi aspiranti alla successione nel posto di capodivisione. La modernità ha spostato il teatro del conflitto dalle foreste ai *bureaux* e, nella nuova selva dei corridoi amministrativi, l'eroismo passa attraverso una promozione. Se la competizione per il lavoro e per l'ascesa sociale diventa la nuova materia narrativa, le imprese del *romance*, che scandivano il destino dell'eroe, si trasformano prosaicamente nelle tappe della carriera dell'impiegato. Nella prefazione alla traduzione italiana, Bruno Nacci osserva acutamente:

> Rispetto ai consueti scenari, il mondo degli uffici offre il vantaggio di mescolare (e spesso confondere) pubblico e privato, ma soprattutto permette di rappresentare quella moderna guerra senza spargimenti di sangue, tutta e solo mentale, che pur non rinunciando allo scopo della guerra vera, riduce l'eroismo, l'astuzia e la viltà, alle varianti di un orrendo e gentile galateo[40].

In questo spazio regolato dal conflitto borghese si muovono Rabourdin e Baudoyer, i due funzionari la cui rivalità, a tratti inconsapevole, per la promozione costituisce l'asse portante dell'intreccio. A contendersi realmente la successione, infatti, non sono tanto i due funzionari, quanto le rispettive mogli, vere registe delle macchinazioni che si svolgono dietro le quinte dell'amministrazione. Le carriere di entrambi dipendono dalla

[39] L. VANDELLI, *cit*., p. 17.
[40] B. NACCI, *Prefazione*, in H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, trad. it. di A. Micchettoni, Milano, Garzanti, 1996, pp. XXVIII- XXIX.

fitta rete di relazioni parigine che le due consorti si affrettano a rinsaldare in vista del possibile avanzamento. La rivalità si sdoppia e alla competizione ufficiale dell'amministrazione si affiancano le strategie domestiche. Da un lato Rabourdin, funzionario riformatore animato da un'idea razionale e morale dell'amministrazione, la cui moglie Célestine incarna la Parigi colta e mondana; dall'altro Baudoyer, interprete passivo dell'inerzia burocratica, sostenuto dalla moglie Elisabeth, la cui ambizione conserva i tratti provinciali del *parvenu*.

Xavier Rabourdin, orfano di padre, era entrato a sedici anni «come soprannumerario nei pubblici uffici [...]. A ventidue anni era vice, e capufficio a venticinque»[41]. Al breve e cadenzato *cursus honorum*, si affianca una parabola coniugale più incerta. Célestine, dapprima riluttante a sposare un semplice funzionario e desiderando per sé almeno un cognome di rango, un «Rabourdin De *qualcosa*»[42], aveva acconsentito all'unione confidando nella promessa paterna di una futura luminosa carriera del marito e di un possibile testamento.

Le poche, rapide pennellate che Balzac dedica al matrimonio tra i due restituiscono la rapidità con cui i coniugi dissipano, nel volgere di pochi anni, l'intero patrimonio ereditato, lanciandosi in investimenti infelici che li costringono a vivere unicamente dello stipendio e di una modesta gratifica. Il matrimonio, nato come promessa di ascesa, si traduce presto in una dipendenza salariale, sulla quale, tuttavia, Célestine sceglie di glissare: se il *traitement* del marito non è in grado di garantirle il tenore di vita che le spetta, il "dettaglio" economico non può frenare la sua ambizione di presidiare il *monde*.

> Chi conosce la vita di Parigi comprenderà come poteva soffrire una donna di tal fatta, martoriata nel suo intimo dall'esiguità dei suoi mezzi pecuniari. Perché, a dispetto di tante sciocche declamazioni contro il denaro, abitando a Parigi bisogna pur sempre inchinarsi al risultato dei conti, rendere omaggio alle cifre e baciare il piede forcuto del vitello d'oro[43].

È a questa Parigi che Balzac affida, come osserva Walter Benjamin, «il terreno della sua mitologia»[44]. Nella descrizione degli impulsi mondani della protagonista, come altrove

---

[41] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 10.
[42] Ivi p. 11.
[43] Ivi, p. 13.
[44] W. BENJAMIN, *Opere complete*, *I "passages" de Paris*, vol. IX, Torino, Einaudi, 1982, p. 88.

nel romanzo e più in generale nella *Comédie*, si riconosce quella che Auerbach definisce «la tendenza di Balzac a formulare sentenze generali moraleggianti»[45], qui attenuata da una sottile ironia che, attraverso un brusco abbassamento di tono, trasforma le presunte sofferenze della donna, in concreta dipendenza da conti e cifre. Spazientita per l'integrità morale del marito, che ne rallentava ascesa, la moglie aveva finito per giudicarlo un uomo «troppo onesto, e si sa che un tale rimprovero, sulla bocca di certe donne, equivale a un brevetto d'imbecillità»[46].

In Célestine Rabourdin prende forma una tipologia destinata a durare a lungo nella narrativa dell'impiegato, quella della moglie inquieta. Di fronte alla lentezza delle carriere pubbliche e misurando il valore del coniuge sulla rapidità dell'avanzamento, la moglie dell'impiegato finisce per scambiare l'integrità del marito per inettitudine. La «primogenitura» che Bruno Nacci riconosce a Balzac sul tema impiegatizio può essere estesa, dunque, anche al suo "doppio" letterario femminile. Le frustrazioni a cui gli impiegati dei romanzi sono sottoposti, da Balzac in poi, sono spesso ingigantite dalla lente con cui le mogli dei protagonisti - o, più in generale, le figure femminili che vi gravitano intorno - le osservano. La sofferenza per una mancata promozione o per la scarsa considerazione sociale dell'impiegato è acuita dalle aspettative femminili, al punto che più volte gli stessi protagonisti confessano di non desiderare una gratifica o un avanzamento di carriera per sé ma "per conto terzi". La carriera, che dovrebbe garantire l'identità sociale nell'ordine borghese, diventa un campo di pressione familiare, una proiezione in scala ridotta - quasi una *mise en abyme* domestica - della scarsa considerazione pubblica che accompagna costantemente la figura letteraria dell'impiegato. Il doppio femminile non resta un tratto isolato dell'universo balzachiano, ma riemerge costantemente, con intensità e funzioni diverse, nella narrativa impiegatizia tra Otto e Novecento: si pensi, ad esempio, alla moglie insoddisfatta del mite Travet di Vittorio Bersezio o a quella ambiziosa del Policarpo De-Tappetti di Luigi Arnaldo Vassallo, restando appena entro lo spazio letterario della prima commedia italiana sul tema.

---

[45] E. AUERBACH, *cit*., p. 250.
[46] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 15.

Negli *Impiegati* questa tipologia si moltiplica ulteriormente, trovando una variazione significativa nella figura di Elisabeth Baudoyer, l'altra moglie ambiziosa, la seconda *femme supérieure*. Se nel caso di Célestine era l'integrità di Rabourdin a diventare motivo di insofferenza, qui è piuttosto l'inerzia di Baudoyer a suscitare disprezzo coniugale. Il giudizio assume un carattere più crudo, sostenuto tanto dalla descrizione fisica - «aveva una testa da idrocefalo» - quanto da quella morale - «dissimulava la sua inerte nullità sotto un involucro»[47]. All'«involucro» di Isidore Baudoyer fa da contrappunto il ritratto della bassa statura di Elisabeth, in cui gli aggettivi *petite*, *mince*, *mesquin* ricorrono con insistita frequenza. Ma è una statura simbolica quella che si cela sotto il dettaglio realistico: laddove Célestine incarna le seduzioni del *monde*, Elisabeth appartiene a quella «piccola borghesia parigina che sta al di sopra dei piccoli artigiani e al di sotto delle classi superiori»[48].

Nell'antagonismo tra le due famiglie, Balzac mette in scena non una borghesia compatta e uniforme, ma una pluralità di borghesie, una realtà multiforme declinata nelle sue stratificazioni. Al suo vertice si colloca la figura pressoché inaccessibile del ministro, il cui contatto richiede una necessaria mediazione. Nel romanzo tale mediazione è affidata al segretario generale, il «sibarita ministeriale», l'equivoco e sussiegoso des Lupeaulx, dal curioso nome parlante.

> Vedendo quest'uomo giocare a palla nel giardino del ministero coi figli di Sua Eccellenza, una minutaglia di impiegati si torturava il cervello per indovinare il segreto della sua influenza e la natura del suo lavoro; [...] l'utilità del segretario generale per gli interessati era chiara come la regola del tre [...] diceva quei sì o quei no che il ministro non osava dire.[49]

Des Lupeaulx non è un personaggio isolato nella *Comédie*: la sua presenza attraversa molti romanzi mantenendo una singolare coerenza funzionale di intermediario e uomo dei *fonds secrets*. In tutte le sue apparizioni, egli incarna non tanto il potere riconosciuto quanto la sua mediazione più opaca: è l'uomo dei corridoi, la voce delle decisioni suggerite di sbieco. Marceau lo definisce «l'equivoco in persona» e aggiunge che «ogni potere ha bisogno di una *femme de ménage* [...] Per i ministri della Restaurazione, la

[47] Ivi pp. 60-61.
[48] Ivi p. 53.
[49] Ivi, p. 41.

femme de ménage è des Lupeaulx»[50]. Agli uomini come Des Lupeaulx, o come lo Châtelet delle *Illusions perdues*, guarda dal basso quella «minutaglia» uniforme e anonima che pullula nei pubblici uffici, dove spesso i nomi si riducono a funzioni. In un tale sistema, la carriera individuale è solo raramente l'esito meritocratico di una lunga dedizione, essa appare piuttosto come il risultato incerto di una rete di pressioni e intercessioni nel gioco invisibile delle influenze.

1.2.3. Burocrazia e utopia

«Profondamente turbato dalla miserabile esistenza condotta dagli impiegati, Xavier si era spesso domandato da dove venisse il loro crescente discredito»[51]. Se si volesse individuare il momento in cui si origina la riflessione sul lavoro dell'impiegato nella letteratura europea, lo si potrebbe forse riconoscere in questo turbamento di Xavier Rabourdin. In una breve formula, apparentemente innocua, si condensa il punto di genesi della rappresentazione romanzesca di questa figura. Essa racchiude quelle coordinate teoriche entro cui l'impiegato moderno è pensato e narrato: l'identificazione dell'esistenza con il lavoro e, al contempo, la percezione di un discredito che ne incrina il senso.

Il turbamento di Rabourdin nasce quando affiora alla sua coscienza lo scarto tra ciò che il lavoro promette e ciò che produce, tra l'alta funzione simbolica dell'istituzione e la quotidiana stagnazione della realtà amministrativa. È lo stesso scarto che attraversa, declinato in forme diverse ma intimamente simili, l'intero pensiero politico balzachiano. Come ha mostrato Bernard Guyon, nella visione di Balzac coesistono una concezione fortemente organica della società - fondata sull'idea di istituzione e di ordine - e una rappresentazione disincantata della sua immanenza storica: «monismo o unitarismo metafisico; pessimismo e persino anarchismo sociale»[52]. Da un lato, nella *Comédie humaine* si afferma una concezione unitaria della collettività, che tende a integrare politica e società in una visione scientifica fondata sui principi di ordine, unità ed

[50] Il personaggio compare in *Illusions perdues*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *Cabinet des Antiques*, *Ursule Mirouët* e *La Rabouilleuse*. Per una disamina accurata della figura di des Lupeaulx si veda F. MARCEAU, *cit.*, pp. 114-116, p. 114.
[51] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 18.
[52] B. GUYON, *La pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 111. Già in *Sténie* (1819) questa intuizione si esprime nella forma di un monismo radicale: «Noi siamo tutt'al più […] una delle muffe del grande albero eterno, sempre verde, sempre bello che si chiama Natura» (trad. mia).

equilibrio, dall'altro quella che lo stesso Guyon definisce «l'altra intuizione fondamentale», ossia «la maleficenza dell'ordine sociale»[53], che conduce Balzac a offrirci del mondo una rappresentazione severa e costantemente critica. Neppure l'universo degli impiegati sfugge a questa duplice tensione.

In Rabourdin, la logica che orienta la visione del lavoro pubblico rinvia a quel vincolo hegeliano di natura etica, in virtù del quale il funzionario ripone nella propria attività «l'interesse principale della sua esistenza spirituale e particolare»[54]. Rabourdin sembra aderire a questa concezione, più per maturazione interna che per vocazione originaria. Nelle fasi iniziali della sua carriera l'adesione all'impiego è piuttosto inerziale; nel momento della piena maturità, invece, quando la promozione potrebbe consacrarne l'ascesa sociale, egli si identifica sempre più radicalmente con il proprio compito. E tuttavia questa identificazione dell'esistenza con l'impiego si scontra con la visione balzachiana dell'amministrazione: la «miserabile esistenza» segna la caduta della funzione sul piano della realtà, il momento in cui l'investitura etica si svuota nel passaggio alla prassi amministrativa e diventa esperienza di immiserimento. Non si tratta di una povertà solo materiale, sebbene il *traitement* ne costituisca il movente immediato, ma di una forma di vita tutta diminuita.

Con l'osservazione di Rabourdin sul «crescente discredito», la progressione tracciata da Balzac è completa: dal movimento interiore del turbamento alla condizione materiale della «miserabile esistenza», fino alla dimensione simbolico-sociale del «discredito». È una *climax* che disegna il passaggio dall'esperienza individuale al sistema: la marginalità dell'impiegato non è episodica, ma collettiva e perfino «crescente». Rabourdin non può che interrogarsi sulle origini di questo male: «ne aveva cercato le

---

[53] Ivi, p. 110.

[54] F. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del Diritto. Diritto naturale e scienza dello stato*, Milano, Bompiani, 2006, p. 501. In §294 Hegel scrive che «il rapporto d'impiego non è un rapporto contrattuale» e che la funzione statale non si fonda su uno scambio tra prestazione e un vantaggio personale. Il suo compito implica «il sacrificio dell'appagamento autonomo dei fini soggettivi» e in questa rinuncia non si produce una perdita, ma la forma specifica della dignità della funzione: l'individuo si realizza nella partecipazione all'universale. Anche la remunerazione, in questa prospettiva, non ha il carattere di un corrispettivo della prestazione, ma la la funzione di ovviare al «bisogno esterno», il quale potrebbe altrimenti indurre il funzionario a cercare mezzi di sostentamento a discapito dell'«attività d'ufficio e del dovere».

cause e le aveva trovate in quelle piccole, parziali rivoluzioni che erano state come il risucchio della tempesta del 1789»[55].

Ecco l'*áition*: la frattura storica che Balzac non cessa di indicare come mito di fondazione negativa della modernità. In passato, sotto la monarchia, osserva Balzac, non esistevano ancora le grandi armate burocratiche: poco numerosi, gli impiegati dipendevano da un primo ministro costantemente in contatto con il sovrano e servivano dunque quasi direttamente la persona del re. Gli impiegati prerivoluzionari sono quegli intendenti di memoria tocquevilliana, già analizzati come figure cardine dell'amministrazione monarchica.

Secondo Balzac, la loro funzione non poteva essere screditata, perché inserita in un sistema fortemente centripeto di dipendenza dalla monarchia, nel quale ogni punto dell'amministrazione si ricollegava al centro e ne riceveva impulso, alimentato da un sentimento diffuso di devozione e di fede. Dopo la Rivoluzione questo collegamento semplice e univoco si altera e all'intendente della Corona si sostituiscono gli «impiegati del governo, ed i loro capi che fluttuano ad ogni soffio di un potere detto *Ministero* che sa la sera se esisterà il giorno dopo»[56]. Se i capi «fluttuano», il destino degli impiegati è galleggiare, scrive Balzac, al solo fine di conservarsi il posto.

La perdita del centro monarchico produce così non solo un mutamento amministrativo, ma una trasformazione morale in cui alla devozione subentra la mera autoconservazione. La burocrazia moderna nasce dunque sotto il segno dell'instabilità e, con essa, del discredito. A questa nascita si accompagna una di quelle morali balzachiane che la critica ha più spesso isolato e citato; vale la pena di rileggerla per intero:

> La Burocrazia, potere gigantesco messo in moto da nani, è nata in questo modo. Se sottomettendo uomini e cose alla propria volontà, Napoleone aveva arrestato per un momento l'influenza della Burocrazia, questo pesante sipario posto fra il pensiero e l'azione, essa si era definitivamente organizzata sotto il governo costituzionale, necessariamente amico di ogni mediocrità, appassionato assertore delle pezze d'appoggio e dei conti, pettegolo infine al pari di un piccolo borghese. Contenti nel

[55] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 18.
[56] *Ibidem.*

> vedere i ministri in continua lotta con quattrocento mediocrità, con dieci o dodici teste ambiziose e in malafede, gli uffici si affrettarono a rendersi indispensabili, sostituendo l'azione reale con quella scritta e creando una forza d'inerzia che fu detta il Rapporto.[57]

In una narrazione che assume la forma di una genesi mitica, la Burocrazia – con la lettera maiuscola – è rappresentata come la personificazione di un essere mostruoso, generato da esseri umani deteriori (figurativamente «nani»), ma capace di organizzarsi al di sopra dei suoi stessi ideatori. Essa giganteggia sulle mediocrità umane e ne alimenta le lotte traendone la propria sussistenza. Si tratta di una genesi allegorica di ispirazione classica, che richiama i miti eziologici della Fama virgiliana, il *monstrum horrendum ingens*, la creatura che cresce e si nutre delle voci e delle maldicenze degli uomini, o la sua dimora ovidiana, in cui alla casa di bronzo risonante, popolata da Credulità ed Errore, si sostituiscono ora gli uffici abitati da «teste ambiziose e in malafede». Anche il Rapporto, elevato alla maiuscola per coerenza filologica, sembra nascere per partenogenesi. Esso non è lo strumento che gli uomini si illudono di adoperare, ma una forza autonoma che sostituisce l'azione con la scrittura e che, una volta generata, non obbedisce più agli uomini bensì li immobilizza. La Burocrazia balzachiana nasce, dunque, come mito di scrittura: nella sua declinazione moderna, il potere anziché decidere si limita a redigere. «Dal 1818 [...] tutto prendeva una forma letteraria. La Francia camminava verso la rovina su una strada lastricata di meravigliosi rapporti, e discuteva anziché agire»[58].

A questa trasformazione del potere decisionale in formalismo scritturale corrisponde una trasformazione sociale: la *course aux places* che segue la rivoluzione di Luglio del 1830 riversa negli uffici una moltitudine indistinta alla quale, proprio in quanto numerosa, vengono corrisposte retribuzioni esigue. La scarsità degli stipendi induce gli impiegati «a disprezzare il governo che riduceva loro, contemporaneamente, la stima e il salario»[59] e la svalutazione economica, inevitabilmente, si traduce in svalutazione simbolica.

---

[57] Ivi, p. 19.
[58] Ivi, p. 20.
[59] Ivi, p. 21.

Il disprezzo verso il governo, però, lungi dall'assumere un valore liberatorio, si accompagna a una dipendenza sempre maggiore. È questa forma di dipendenza che porta Balzac a rispondere alla domanda iniziale - «Che cos'è un impiegato?» - definendolo «un uomo che per vivere ha bisogno dello stipendio e che non è libero di lasciare il proprio posto perché non sa fare altro che maneggiare scartoffie (*paperasser*)»[60]. La metamorfosi degli uomini dello Stato nell'epoca della Burocrazia si compie, dunque, nella nascita di una figura tipica: quella dell'impiegato mediocre, la cui unica aspirazione consiste nel tirare avanti, riscuotere lo stipendio e arrivare alla pensione. «Rimanevano o arrivavano solo i pigri, incapaci, o imbecilli. Così si radicò la mediocrità dell'Amministrazione francese»[61]. Da Balzac in poi, l'impiegato diventa nel romanzo moderno - ma anche nella commedia teatrale e cinematografica - una delle figure mediocri per antonomasia, condannato ad esserlo all'atto stesso della sua nascita letteraria. Il «crescente discredito» della funzione pubblica, su cui per primo si era interrogato Rabourdin, diventa un motivo ricorrente nella letteratura europea e, seppur in forme diverse, mantiene costante la domanda di senso da parte di chi ne subisce gli effetti.

Nel 1886, a quarant'anni dal romanzo balzachiano, la narrativa italiana di fine secolo registra una forma analoga di svalutazione, incarnata in un'altra figura di dipendente statale: il maestro. Alle stesse conclusioni sul nesso tra salario e discredito giunge, infatti, Emilio Ratti, protagonista del *Romanzo d'un maestro* di Edmondo De Amicis, opera coeva del più celebre *Cuore* ma sensibilmente distante da quest'ultimo per scrittura e visione. Ponendo a sé stesso la medesima questione di Rabourdin, Ratti si chiede: «Perdio, un maestro era così poca cosa?»

> Egli trovava una contraddizione assurda fra quel gran dire e scrivere che si faceva da tutti, della nobiltà della professione d'educatore, dell'importanza capitale dell'istruzione primaria, dei diritti disconosciuti e delle sante benemerenze dei maestri verso la società, e la maniera con cui questa società li trattava, a quattr'occhi. Come mai? diceva tra sé[62].

---

[60] H. DE BALZAC, *Fisiologia dell'impiegato*, cit., pp. 5-6.
[61] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 21.
[62] E. DE AMICIS, *Il romanzo d'un maestro*, Milano, Treves, 1900, p. 61.

Di nuovo l'ideale della funzione pubblica precipita quando diviene prassi quotidiana e, di nuovo, al funzionario che ne constata amaramente la svalutazione, non resta che interrogarsi sulle cause. La risposta è, ancora una volta, il salario: «Non poteva dunque esser per altro, che per questo: che egli aveva uno stipendio di settecento lire ed era sopra una via in cui poco di più avrebbe potuto mai guadagnare»[63].

In entrambi i casi, l'ideale proclamato crolla davanti alla struttura economica, al prezzo che ne determina il valore sociale. Si ritorna così al punto di partenza e, come per Rabourdin, il «crescente discredito» è decretato, al termine di una lunga indagine sulle sue cause storiche, dal denaro. Ecco allora che la formula già citata di Marceau, secondo cui in Balzac «*l'argent est partout*», rivela tutta la sua portata: il denaro non è un un motivo narrativo tra gli altri, ma la misura ultima della legittimazione sociale.

La scarsa considerazione pubblica, inoltre, presenta una curiosa aggravante: pur accomunando gli impiegati, rende la loro esperienza profondamente individuale. Nei romanzi, infatti, essi condividono spesso la convinzione che tale svalutazione sia comprensibile soltanto ai propri simili, ai colleghi di uno stretto *entourage* e solo da questi possa essere riconosciuta; e tuttavia proprio questa presunta comunanza produce l'effetto paradossale di un isolamento, non tanto dal resto della società - ritenuta incapace di percepirne la condizione - quanto perfino da individui di pari grado. Si determina così un doppio movimento: l'isolamento dell'impiegato rispetto alla classe impiegatizia e di questa rispetto alla società. La coscienza di una condizione di marginalità non forma una comunità né crea un legame, ma produce una chiusura del singolo nel microcosmo impiegatizio. È il caso, ad esempio, del copista Akakij Akakievič, protagonista del *Cappotto* di Nikolaj Gogol' pubblicato nel 1842, in cui l'esclusione collettiva si traduce in una silenziosa autoesclusione; ma lo stesso isolamento caratterizza anche Bartleby, lo scrivano del racconto omonimo di Herman Melville del 1853.

Costretti ai margini della considerazione sociale, gli impiegati finiscono per restringere il proprio orizzonte alle dinamiche interne dell'ufficio, disinteressandosi delle questioni generali - economiche, politiche, storiche - se non nella misura in cui esse incidono sulla loro stabilità quotidiana. In questo spazio ridotto, il bene e il male

[63] Ivi, p. 62.

non sono categorie morali, ma contingenze puramente locali: un capufficio ostile è "il male", e può esserlo anche un cambio di governo, non per ragioni ideologiche o storiche, ma per l'effetto che rischia di produrre sulla promessa di un avanzamento o sulla sicurezza dello stipendio. La storia politica si riduce così a uno sfondo remoto da osservare con circospezione, poiché può trasformarsi, in modo imprevedibile, nella regia occulta capace di favorire o rovesciare le minute sorti individuali.

La marginalità sociale produce un'etica ridotta della sopravvivenza, lontanissima dall'*ethos* hegeliano. Alle notizie sui movimenti ministeriali che compaiono sulla *Gazzetta nazionale*, l'ufficio di Rabourdin reagisce ignorando del tutto le tensioni politiche francesi e concentrandosi esclusivamente sulla logica immediata del tornaconto:

> L'ordinanza appariva sul «Moniteur» mentre grandi e piccoli, attorno alle stufe o al caminetto, scossi dal timore di perdere il posto, si chiedevano: «Cosa farà costui? Aumenterà il numero degli impiegati o ne allontanerà due per farne entrare tre?»[64].

Alla stessa reazione di fronte alla lettura di un giornale che reca le notizie dei nuovi organici del Ministero si assisterà diversi decenni dopo, nel 1912, quando Policarpo De-Tappetti, il protagonista della commedia *La famiglia De-Tappetti* di Luigi Arnaldo Vassallo esclamerà dapprima «[..] i nuovi organici mi porteranno un aumento. Benedetto sia questo Ministero!» e subito dopo: «Tutto per aria. Ah! l'ho sempre detto: questo Ministero è un poco di buono»[65]. È la reazione di un mondo che, come osserva Guido Melis, è abituato «ad ascoltare soltanto "le voci di dentro"»[66].

Il turbamento di Rabourdin non era infondato, dunque: il «crescente discredito» è il sintomo di una modernità amministrativa in cui la dignità della funzione si riduce al salario e la coscienza individuale resta priva di una comunità. In questa intuizione del protagonista si riconosce la capacità del romanzo moderno di cogliere le sfumature della «*middle station of life*», che, come osserva Mazzoni, definisce una forma di vita in cui gli individui si presentano come soggetti isolati. Proprio questo isolamento è ciò che il romanzo registra con maggiore precisione nel racconto del lavoro pubblico.

---

[64] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 48.
[65] L. A. VASSALLO, *La famiglia De-Tappetti*, Milano, Treves, 1912, p. 12.
[66] G. MELIS, *La Burocrazia*, Bologna, il Mulino, 2015, p. 9.

Applicando all'osservazione dello stato delle cose una lucida logica positivista, Rabourdin concepisce un piano di riforma, basato sull'assunto lapalissiano che, riducendo drasticamente il numero di impiegati, se ne potrà ricavare un enorme vantaggio: «Impiegare poche persone, raddoppiare o triplicare gli stipendi»[67]. Alla riforma Balzac dedica alcune pagine in cui mostra Rabourdin intento a operare - solo ipoteticamente, s'intende - sul corpo malato dell'amministrazione, senza risparmiare al lettore il calcolo minuto del possibile, e anzi, evidente guadagno: accorpamento dei ministeri della Guerra e della Marina; soppressione di numerosi uffici intermedi e concentrazione delle funzioni di registro, ipoteche e catasto in un unico nucleo amministrativo; drastica riduzione del personale, tale che ciascun dicastero non superi poche centinaia di impiegati e infine - perché fermarsi ai corridoi dell'amministrazione? - abolizione delle imposte indirette e loro sostituzione con un sistema di tassazione diretta dei consumi dei contribuenti agiati.

> «Concludendo, Rabourdin, con soli settecento milioni di spese aveva trovato milleduecento milioni di entrate: un avanzo annuale di cinquecento milioni [...]. Per effettuare senza scosse la sua riforma e per evitare una san Bartolomeo d'impiegati, Rabourdin chiedeva vent'anni»[68].

Henry James osservava in modo illuminante che per Balzac «la Francia era capace di ispirare un'immensa epica in prosa e, al tempo stesso, era riducibile ai termini di una relazione o di un grafico»[69]. Quello di Rabourdin appare, però, più un teorema economico che una relazione amministrativa. Attraverso la visione del suo protagonista, Balzac introduce un motivo assai raro nel romanzo ottocentesco: quello della simulazione di un vero e proprio piano di governo. Secondo una triplice logica - amministrativa, fiscale ed economica - egli delinea una sorta di utopia amministrativa, quasi un *contre-model* della burocrazia reale che costituisce il momento più esplicitamente politico dell'intero romanzo. Rabourdin è probabilmente il primo riformatore burocratico della letteratura europea: nel primo romanzo a tema

---

[67] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 24.
[68] Ivi, p. 30.
[69] H. JAMES, *Tre saggi su Balzac*, Genova, Il melangolo, 1988, p. 24.

impiegatizio[70], Balzac riesce nel doppio intento di inaugurare un tipo letterario – l'impiegato, appunto - e, allo stesso tempo, di definirlo per antitesi attraverso la sua stessa eccezione. In Rabourdin Balzac costruisce una figura tipica nel senso lukácsiano, ovvero «quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale»[71].

La conclusione a cui giunge Rabourdin al termine di una lunga sequenza di conteggi aritmetici, «l'avanzo annuale di cinquecento milioni», pur restando di natura meramente economica, lo colloca al di sopra della burocrazia e della logica politica che la governa. Proprio per questo, il piano di Rabourdin, razionale e irreprensibile, è destinato a fallire e, per coerenza, a trascinare con sé il suo stesso ideatore. Il progetto presuppone, infatti, che l'amministrazione sia riconducibile a un problema di distribuzione e calcolo, mentre la burocrazia balzachiana, il «potere gigantesco messo in moto da nani», non è un semplice organismo imperfetto su cui sperimentare nuove cure; al contrario, essa appare come la forma moderna di un potere impersonale e autoreferenziale, che vive della propria proliferazione. Per questo Rabourdin, più che il promotore di una riforma ambiziosa, diventa la figura tragica di una riforma impossibile. In questo senso Balzac anticipa, sul piano narrativo, il problema dell'aporia che Karl Marx illustrerà nella *Critica della filosofia hegeliana del diritto* (1842-1843). Marx rovescia l'identificazione hegeliana tra burocrazia e "universale" mostrando il carattere profondamente corporativo e autoreferenziale dell'amministrazione e mettendo in luce la difficoltà di pensare uno Stato burocratico che pretenda di incarnare l'universale e tuttavia operi come corpo separato, interessato anzitutto alla propria conservazione.

> Poiché la burocrazia fa dei suoi scopi «formali» il suo contenuto, essa viene ovunque a conflitto con gli scopi «reali». Essa è dunque costretta a spacciare il formale per il contenuto e il contenuto per il formale. Gli scopi dello Stato si mutano in scopi burocratici, o gli scopi burocratici in scopi statali. La burocrazia è un circolo dal quale nessuno può saltar fuori [...]. La burocrazia è lo Stato

[70] Un precedente importante della rappresentazione letteraria della burocrazia si trova nelle *Scènes de la vie bureaucratique* (1835) di Henry Monnier, raccolta di scene satiriche e ritratti di impiegati che fissano alcuni tipi dell'amministrazione moderna, più vicina al genere della *physiologie* che a quello del romanzo. Sul rapporto tra Monnier e Balzac si veda G. THUILLIER, *En marge de Balzac*, cit.
[71] G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1957, p. 17.

immaginario accanto allo Stato reale, lo spiritualismo dello Stato[72].

Il problema della burocrazia e, in particolar modo, della burocrazia francese come archetipo e matrice delle burocrazie deteriori europee è ricorrente nell'analisi marxiana: nel 1852 egli scriverà che il mezzo milione di funzionari che la Francia possiede è «una massa enorme di interessi e di esigenze», simile a un «corpo di parassiti» che «avvolge la società borghese, la controlla, la regola, la sorveglia e la tiene sotto tutela»[73]. L'analisi marxiana illumina retrospettivamente le pagine degli *Impiegati*, al punto che nel ritratto della burocrazia sviluppato nel romanzo emerge, secondo Marco Diani[74], il debito di Marx nei confronti di Balzac. Tale corrispondenza appare ancora più significativa se si considera il destino che Balzac stesso riserva al suo funzionario riformista. Quella di Rabourdin è, infatti, una parabola descritta secondo quel trionfo del realismo che Engels aveva riconosciuto nella capacità del «vecchio Balzac» di rappresentare le contraddizioni della società moderna al di là delle proprie convinzioni politiche.

1.2.4. Rinuncia e rifiuto

Fedele al suo ruolo di *secrétaire*, Balzac non risparmia a Rabourdin un'impietosa caduta sociale. A compromettere la reputazione del funzionario intervengono, in egual misura, il caso e l'avidità. Il caso ha, nel romanzo, il volto del giovane e fedele soprannumerario Sébastien, che lascia incustodito per una notte il rapporto segreto, il piano di riforma stilato da Rabourdin nel corso di sei e più lunghi anni di lavoro. È un documento riservatissimo nel quale, fra le altre cose, sono schedati nomi, stipendi e giudizi di tutti i lavoratori ritenuti facilmente sostituibili o licenziabili: un piano di riduzione del personale *ante litteram*. Il fascicolo, sottratto intenzionalmente dal sottoposto Dutocq – figura irriducibile di traditore dei benefattori di memoria dantesca – espone Rabourdin al

---

[72] K. MARX, *Critica della filosofia hegeliana del diritto* in *Opere complete*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 53.
[73] ID., *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, in *Opere complete*, vol. XI, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 144.
[74] Cfr. M. DIANI, *Balzac's Bureaucracy: The Infinite Destiny of the Unknown Masterpiece*, in «L'Esprit Créateur», vol. 34, no. 1, 1994, pp. 42–59. In K. MARX, *Il Capitale*, Torino, UTET, 2013, vol. I, p. 753 e vol. III, p. 65, il filosofo indica Balzac come grande studioso dei costumi e profondo conoscitore dei rapporti sociali.

suo ricatto e alle sottili manovre di des Lupeaulx: entrambi espressione di quell'avidità che governa le relazioni amministrative.

Ma a rendere realmente vulnerabile la posizione di Rabourdin è, in verità, il contenuto stesso della sua disamina. La coscienza del danno che potrebbe derivare alla sua reputazione è descritta memorabilmente dall'analisi, a un tempo psicologica e sociale, di Balzac:

> Conoscendo meglio d'ogni altro la mentalità degli impiegati, sapeva che negli uffici, come nei collegi, nell'esercito e nelle galere, non c'è pietà per tutto ciò che somiglia alla delazione e allo spionaggio. Un uomo capace di fornire delle indicazioni sui suoi colleghi è disonorato, perduto, vilipeso. In questo caso anche i ministri abbandonano i loro servitori[75].

La consapevolezza della negligenza, dell'inerzia o perfino dell'assoluta inutilità di certe mansioni lavorative e degli impiegati che le svolgono può essere perfettamente condivisa da tutti i membri di un ufficio pubblico. Nondimeno, essa non può essere messa per iscritto o rivelata in alcuna forma ufficiale, né portata all'esterno del contesto in cui è radicata e tacitamente tollerata. Essendo note a tutti le leggi non scritte della pubblica amministrazione, il comportamento realmente scandaloso diventa quello di chi le sottostima o le ignora. Il paradosso balzachiano chiarisce al lettore l'enorme distanza tra l'utopia riformatrice di Rabourdin e la realtà dei pubblici uffici. Sebbene lo scherno reciproco, i giudizi sui superiori incapaci, perfino le critiche allo Stato inefficiente siano quasi la norma nei dialoghi tra gli impiegati – messi in scena nel romanzo e ispirati ai siparietti del *vaudeville* – ciò che sancisce la caduta di Rabourdin è precisamente il tentativo di porvi rimedio attraverso un'assunzione di responsabilità individuale. La responsabilità individuale è la vera posta in gioco del discorso balzachiano.

All'enorme compito che Rabourdin aveva scelto di assumersi fa da controcanto la *vox populi* incarnata nella reazione stupita e insieme scandalizzata della moglie Célestine:

> Tu vuoi ridurre il bilancio: ma è un'idea banale, borghese. [...] il dovere di un ministro delle Finanze è di gettare i quattrini dalla finestra: vedrai che gli ritornano dalla cantina. E tu, tu vuoi fargli accumulare ricchezze! Ma bisogna aumentare gli

[75] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 122.

impiegati, altro che ridurli![76]

Il lettore può amaramente sorridere di un commento tanto qualunquista e paradossale ma non può non percepirne un fondo di pericolosa veridicità, soprattutto se si considera quanto sbrigativamente venga liquidata un'idea di riforma maturata tanto a lungo.

Neppure la reazione di des Lupeaulx è molto diversa: pur apprendendo la pessima valutazione che gli riserva Rabourdin nel suo rapporto - «volgare spia» - egli è pronto a soppesarne con cinismo pro e contro, ad ammirare perfino l'intero progetto, ma infine ad archiviarlo dopo essersene servito per il proprio tornaconto, senza che questo lasci alcuna traccia di offesa: «[...] non si stupiva più di nulla. Rotto a tutti i tradimenti, abituato all'odio. Poteva ricevere una coltellata alla schiena senza che il suo viso tradisse alcun dolore»[77].

Il vero realismo, secondo Lukács, consiste nella rinuncia, da parte dello scrittore, a imporre alla realtà la propria immagine soggettiva del mondo. Egli ritiene che qualunque forma di conciliazione tra la realtà oggettivamente osservata e la morale dello scrittore costituisca un tradimento dell'etica del realismo autentico, alterandone l'integrità. In Balzac, osserva Lukács, i personaggi operano a più riprese in conflitto con le sue convinzioni profonde; eppure, lo scrittore «non esiterà un istante a metterle da parte e a scrivere ciò che egli vede in realtà»[78]. Le reazioni di Célestine e des Lupeaulx hanno in effetti in comune questa qualità: si offrono al lettore nel momento stesso in cui si producono, senza alcuna mediazione correttiva dell'autore. Non solo le reazioni immediate ma i destini stessi dei personaggi balzachiani, nel momento in cui si scontrano col sistema della rappresentazione, non possono sottrarsi al realismo in atto. È una logica inarrestabile che conduce a un finale privo di compromessi, in cui le dimissioni di Rabourdin si impongono come esito necessario, reso possibile dalla rinuncia dell'autore a intervenire sui destini dei suoi personaggi.

L'«onestà poetica del realista Balzac»[79] lascia che il sistema vinca e che il romanzo si chiuda nell'unico modo possibile, senza una soluzione ma con la neutralizzazione della spinta razionale. Questa «onestà poetica», d'altra parte, non riguarda soltanto

[76] Ivi, p. 184.
[77] Ivi, p. 140.
[78] G. LUKÁCS, *cit*, p. 23.
[79] Ivi, p. 45.

l'esito del romanzo, ma investe la sua stessa costruzione. Come ha mostrato Mary W. Scott, il passaggio dalla prima versione dell'opera, *La Femme supérieure*, alla redazione definitiva di *Gli impiegati* corrisponde a uno spostamento significativo del focus: da un racconto centrato su una figura individuale a uno studio esteso della burocrazia come gruppo sociale. Le modifiche introdotte da Balzac nelle diverse stesure del romanzo - l'incremento dei dialoghi tra gli impiegati e l'inserimento di numerosi materiali tratti dalla *Fisiologia dell'impiegato* - concorrono a ridurre la centralità dell'individuo e a rafforzare la dimensione impersonale[80]. Negli anni Quaranta dell'Ottocento, infatti, la rappresentazione delle figure sociali è fortemente segnata dalla diffusione delle *physiologies*, brevi testi a metà tra descrizione satirica e catalogazione pseudoscientifica, che mirano a tipizzare le categorie della società urbana.

Nella *Fisiologia dell'impiegato*, scritta tra il 1840 e il 1841, Balzac propone una tassonomia delle diverse specie di impiegati come tipi riconoscibili, definiti attraverso caratteristiche sistematiche che ne fanno un oggetto di osservazione pseudoscientifica dai tratti macchiettistici. Le definizioni esilaranti della *Fisiologia* balzachiana si risolvono spesso in veri e propri assiomi: «*L'impiegato di provincia è* qualcuno *mentre l'impiegato parigino è* qualcosa»[81]; o in osservazioni dal gusto para-etologico: «è difficile appurare se questi mammiferi pennuti rincretiniscano in quel mestiere o facciano quel mestiere perché già cretini fin dalla nascita»[82] .

Nella transizione verso il romanzo questa tipizzazione entra in crisi dinanzi alla complessità della narrazione e si rivela insufficiente a renderne conto. Il racconto dell'universo impiegatizio presuppone quindi, una volta di più, una forma di rinuncia: l'abbandono del paradigma classificatorio a favore di quello mimetico. Tale esito non riguarda soltanto il destino dei personaggi ma la trasformazione stessa della forma romanzesca che si sottrae alla verità tipologica, a favore di una verità situata e particolare, affidata, secondo Balzac, ai dettagli: «il romanzo non sarebbe niente se, in questa augusta menzogna, non fosse vero nei dettagli»[83].

---

[80] Cfr. M. W. SCOTT, *Variations between the First and the Final Edition of Balzac's 'Les Employés'*, in *Modern Philology*, vol. 23, no. 3, 1926, pp. 315-36. Secondo l'analisi condotta da Scott, ben 641 righe della *Fisiologia* sono entrate nel romanzo senza quasi variazioni.
[81] H. DE BALZAC, *Fisiologia dell'impiegato*, cit., p. 25.
[82] Ivi, p. 29.
[83] H. DE BALZAC, *Avant-propos*, cit., p. 24 (trad. mia).

Nella nuova verità a cui il romanzo aspira, la sorte dell'impiegato non è più quella fissata nelle vignette umoristiche di Trimolet[84], ma diventa un destino mobile e imprevedibile che svuota la sagoma dell'impiegato per restituirla alla 'vita particolare'.

Rabourdin non resta inchiodato al suo fallimento, né alla posizione ormai arretrata nella scala gerarchica segnata dall'ascesa del rivale Baudoyer. Se ne libera con un atto di rifiuto - e, ancora una volta, di responsabilità personale - scegliendo di rischiare la propria fortuna in un nuovo impiego, non più pubblico ma affidato all'iniziativa commerciale.

Rinunciando a servire lo Stato, Rabourdin dissolve immediatamente la posizione che lo definiva: il complesso ingranaggio di avanzamenti e arretramenti si disfa, perdendo ogni necessità. Egli si sottrae alla logica della gerarchia amministrativa esponendosi volontariamente al rischio di un'impresa privata.

Nel commentare gli scenari di 'guerra' politica che avevano visto le due famiglie coinvolte nella corsa al posto, in un momento in cui gli esiti erano ancora parimenti possibili, Balzac scriveva: «E così nei due campi avversi, nello stesso istante, si rese grazie a Dio con uguale felicità»[85]. È un'immagine che richiama il campo di battaglia sallustiano e l'onorevole sconfitta dei seguaci di Catilina. Il lettore è dunque indotto a vedere nelle dimissioni del protagonista una sconfitta analogamente onorevole, se non addirittura un riscatto da un sistema irriducibile alla salvezza. Ma l'apertura verso un futuro che vede profilarsi un nuovo sistema di valori, più spregiudicato e dinamico, pronto a soppiantare il vecchio e statico modello pubblico, non può che smorzare questa lettura. È lo stesso Balzac a suggerirlo, affidando a des Lupeaulx una diagnosi disincantata: «Il liberalismo sta minandoci le basi e si prepara a un decisivo "levati di mezzo che mi ci metto io!"»[86].

Nel rifiuto di Rabourdin, nel suo passaggio liberatorio a un «commercio qualsiasi»[87] si compie apertamente quella *mise en question* della modernità da cui ha preso avvio il presente lavoro. Come mostra perfettamente Lukács, Balzac ha colto gli aspetti insieme

---

[84] Louis Joseph Trimolet (1812-1843), illustratore e litografo francese, collaborò alla realizzazione della *Fisiologia dell'impiegato* e di numerose altre *Physiologies*, contribuendo a fissarne il carattere tipologico attraverso una serie di vignette satiriche.
[85] H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, cit., p. 122.
[86] Ivi, p. 216.
[87] Ivi, p. 253.

drammatici e ineluttabili del capitalismo nascente e «ha tentato di ricavare un sistema da questa contraddittorietà»[88]; ma è proprio nella smentita di questa conciliazione che risiede il suo più profondo realismo.

Rinuncia e rifiuto formano un paradigma letterario che non è un'eccezione ma una linea di forza della letteratura impiegatizia tra Otto e Novecento. Il gesto di Rabourdin, infatti, si inscrive in una lunga serie di dinieghi che attraversano la narrativa occidentale in forme diverse. Solo dieci anni più tardi, nel 1853, un anonimo scrivano darà forma a uno dei più celebri rifiuti del romanzo moderno, condensandolo nella nota formula «*I would prefer not to*». Si tratta del protagonista del racconto di Herman Melville, *Bartleby lo scrivano* (*Bartleby, the Scrivener*), che oppone una negazione sistematica anche alle più semplici richieste del proprio capo, un anziano avvocato di Wall Street.

Il suo gesto minimo costituisce la forma più pura e insieme enigmatica del rifiuto nella modernità burocratica: senza ribellione né disobbedienza, egli semplicemente sospende il rapporto tra comando e azione. Questa negazione senza conflitto ha la capacità di lasciare il datore di lavoro - narratore del racconto - intrappolato in una situazione senza appiglio normativo e di consegnare il lettore a una dimensione di incredulità e disorientamento. A differenza di altri impiegati letterari, qui il rifiuto non si traduce nelle dimissioni come per Rabourdin - o più tardi per l'Oblomov di Ivan Gončarov - né in una crisi esplicita, come accadrà al Popriščin di Nikolaj Gogol' e, in Italia, al Belluca di Luigi Pirandello, ma si insinua nella stessa procedura burocratica, sabotando progressivamente le mansioni secondarie fino a sospenderle del tutto. Se Rabourdin si sottrae al sistema abbandonandolo, Bartleby ne logora il funzionamento dall'interno, portando il rifiuto al suo grado più radicale.

È singolare, osserva Vandelli, come le figure degli scrivani - da Akakij Akàkievič a Bartleby, dal Devuškin di Fëdor Dostoevskij ai due instancabili copisti Bouvard e Pécuchet di Gustave Flaubert - pur occupando i posti più umili dell'amministrazione, assumano nella letteratura un rilievo tale da «divenire simboli delle debolezze, delle frustrazioni, delle inquietudini dell'uomo moderno»[89]. In questa linea, Rabourdin occupa una posizione inaugurale: con lui il romanzo non scopre soltanto l'impiegato,

[88] Cfr. G. LUKÁCS, *cit*, p. 25.
[89] L. VANDELLI, *cit*., p. 186.

ma riconosce già, nel cuore della burocrazia moderna, la tensione utopica, la possibilità del rifiuto e infine la crisi della logica stessa che l'aveva generata. Da questo momento, la figura dell'impiegato, in tutte le sue declinazioni gerarchiche, diviene uno dei luoghi privilegiati per la *mise en question* della modernità: una crisi di senso connaturata al suo stesso principio d'ordine.

1.3. Impiegati di Pietroburgo: forme dell'instabilità in Gogol'

1.3.1. Abitare l'inganno

Nel mondo impiegatizio di Balzac, pur attraversato da aporie e contraddizioni, l'intellegibilità non viene mai meno. La burocrazia, benché sottoposta a una critica ferma, resta pensabile come sistema coerente, entro il quale tanto i fallimenti quanto le ascese immeritate non alterano l'ordine della comprensione. Quest'ordine nell'opera di Gogol' è destinato a incrinarsi fino a perdere ogni stabilità. Le categorie epistemologiche con cui si legge il romanzo balzachiano entrano in crisi di fronte al diverso sistema di valori che presiede alla costruzione del mondo gogoliano. La sua Pietroburgo è uno spazio alterato, antinaturale, uno scenario in cui l'equilibrio del singolo risulta compromesso *ab origine.* Secondo l'acuta lettura di Vladimir Nabokov, è proprio attraverso lo sguardo di Gogol' che «Pietroburgo acquistò una fama di stranezza che conservò per quasi un secolo»[90]. Essa si presenta come «un'immagine riflessa in uno specchio appannato, un guazzabuglio arcano d'oggetti adoperati alla rovescia»[91]. A questa percezione deformata dello spazio corrisponde una città non più riconoscibile, artificiale e sospesa che «non è fatta né di pietra né di acqua»[92], ma sembra dissolversi in una sostanza incerta che ne costituisce il tratto più perturbante. La stranezza di Pietroburgo sarebbe inscritta nella sua stessa genesi: la città voluta da Pietro il Grande nel XVIII secolo e imposta come capitale, nonostante la sua posizione del tutto decentrata, era stata costruita dal nulla sulla baia paludosa del fiume Neva. All'opera di edificazione presiedette un'enorme mobilitazione di uomini trasformati in forza lavoro

[90] V. NABOKOV, *Nikolaj Gogol'*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 20.
[91] Ivi, p. 21.
[92] S. DAVYDOV, *Gogol's Petersbur*, in «New England Review (1990-)», vol. 27, no. 1, 2006, pp. 122-27, p. 123 (trad. mia).

ovunque fosse necessario, impiegati senza distinzione. Secondo la tradizione, migliaia di uomini pagarono con la vita la sfida imposta dallo zar alla natura sfavorevole del luogo, generando quel tetro mito di fondazione che vuole i corpi degli schiavi «gettati per far da calcina tra le palafitte»[93]. Tale mito trovò una prima formulazione nel poema puškiniano *Il cavaliere di bronzo* (1833) - in cui la tragica inondazione della Neva del 1824 è raffigurata come una vendetta del mare sull'opera del sovrano - e fu successivamente riletto dalla narrativa russa, condannando «la città che era costata la vita a migliaia e migliaia di ignoti per diventare, attraverso la magnificenza e la grandiosità apparenti, la caserma dell'autocrazia»[94]. Il cuore di Pietroburgo è la sua imponente via, la maestosa *Nevskij prospekt*.

«Non c'è niente di più bello della Prospettiva Nevskij»[95] dichiara l'incipit del racconto omonimo di Gogol' (*Nevskij Prospèkt*, 1835), salvo poi declinare tale bellezza in modi bizzarri e profondamente stranianti. La grande strada è popolata da uomini e donne che la attraversano di giorno, presi nella frenesia dei propri impegni, o la percorrono al crepuscolo, quando «i lampioni danno a ogni cosa una luce ingannevole, misteriosa»[96]. È un'umanità eterogenea, composta in massima parte da funzionari dello Stato, la cui identità si esaurisce nella nomenclatura rigida della Tabella dei ranghi, ma anche da figure femminili di straordinaria bellezza, la cui identità si rivela instabile ed equivoca.

> Gli affamati consiglieri titolari, quelli di corte e altri cercano in tutti i modi di affrettare il passo. I giovani registratori di collegio si affrettano ad approfittare ancora del tempo rimasto per passeggiare ancora sulla Prospettiva Nevskij con aria d'importanza, come per voler dire che non sono affatto rimasti sei ore in ufficio.[97]

Gogol' sembra percorrere la via con lo stesso passo dei suoi personaggi, come pedinandoli per registrarne i gesti e anticiparne i pensieri, e questo sguardo ravvicinato coglie, con uno stupore pari a quello delle sue creature, l'oscillazione incessante tra osservazione e proiezione, tra la realtà e il suo rovesciamento. La giovane e splendida

---

[93] E. LO GATTO, *Il mito di Pietroburgo*. *Storia, leggenda, poesia*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 147.
[94] Ivi, p. 146.
[95] N. GOGOL', *La Prospettiva Nevskij* in *Racconti di Pietroburgo*, trad. it. F. Mariano, Milano, Mondadori, 1986, p. 19.
[96] Ivi, p. 25.
[97] Ivi, p. 24.

fanciulla che l'ingenuo artista Piskarëv segue lungo la strada fin dentro casa, cavallerescamente pronto a dichiararsene servo, si rivela in realtà una giovane prostituta, e la scoperta conduce l'uomo dalla follia al suicidio; mentre il più avveduto tenente Pirogòv inscena un inganno ai danni di un mercante tedesco per circuirne la moglie. Qui «tutto puzza d'inganno», avverte Gogol' nel finale del racconto, rovesciando l'incipit che decantava la sfolgorante bellezza della grande via.

> Essa mente ad ogni ora, questa Prospettiva Nevskij, ma più di tutto quando come una pasta spessa la notte la invade facendo risaltare i muri bianchi e giallastri delle case [...] quando il demonio stesso accende le lampade solo per mostrare ogni cosa sotto un aspetto non vero.[98]

Nello spazio del racconto si snodano i nuclei fondativi della poetica gogoliana: l'inganno come forma connaturata all'esperienza; il rovesciamento come atto di smentita del senso comune; la follia quale destino ultimo dell'uomo che tenta di ricomporre i fragili fili della realtà. Non si sottraggono a questa logica le molte figure di impiegati che popolano l'opera di Gogol', essi si muovono entro il sistema fisso della Tabella dei ranghi - istituita anch'essa da Pietro il Grande nel 1722 - che equiparava le carriere civili e militari articolandole in una gerarchia di quattordici gradi[99].

---

[98] Ivi, p. 59.

[99] Per un'analisi della corrispondenza tra i titoli della Tabella dei ranghi e la posizione occupata dai personaggi della letteratura russa si veda la Tavola III in L. VANDELLI, cit., p. 290. Si riportano qui solo le corrispondenze con i personaggi dei testi analizzati nel presente lavoro, adottando per i gradi la classificazione proposta da Eridano Bazzarelli in N. GOGOL', *Il cappotto*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 171.

Tabella dei ranghi				Personaggi e opere
Gradi	Carriera civile	Carriera militare		
		Esercito	Marina	
VII	Consigliere nobiliare	Tenente-colonnello	Capitano di 2° rango	Nell'*Ispettore generale* sono consiglieri di corte l'ufficiale postale e il sovrintendente alle Opere pie.
VIII	Assessore di collegio	Capitano	Capitano-luogotenente di flotta	Nel *Naso* il protagonista Kovalëv è assessore di collegio ma pretende il titolo di maggiore.
IX	Consigliere titolare	Tenente (capitano di cavalleria)	Luogotenente di flotta	È consigliere titolare il copista Akakij Akàkievič protagonista del *Cappotto*, lo stesso grado di Popriščin, come si ricava dalle mansioni che egli descrive nelle *Memorie di un pazzo* . Un copista è anche il Devuškin protagonista di *Povera gente* di Dostoevskij.
XIV	Registratore di collegio	-	-	Al grado più basso è probabilmente da ascrivere il giovane Chlestakov, protagonista dell'*Ispettore generale*.

In questo ordinamento, il destino dell'uomo è rigidamente determinato: l'individuo viene a identificarsi con la funzione - «da noi occorre prima di tutto dichiarare il grado»[100] - e ogni possibilità di definizione autonoma risulta assorbita nella carica amministrativa. L'assessore di collegio Kovalëv (VIII grado), protagonista del *Naso*, pretende il titolo di maggiore, ma il suo naso perduto, avverte Gogol', se ne va in giro per la città con il titolo di consigliere di stato (V grado). Nella rappresentazione dell'impiegato gogoliano si realizza il paradosso secondo cui il grado precede l'uomo che lo incarna e gli sopravvive, rovesciando il principio di identità.

1.3.2. Vivere di letteratura

Se nella dimensione del racconto inganno e rovesciamento restano esperienze individuali, nel teatro si organizzano come principio di funzionamento collettivo. Nell'aprile del 1836 *L'ispettore generale* (*Revizor*) fu rappresentato per la prima volta al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, alla presenza dello zar Nicola I. La commedia fu composta, secondo la tradizione, a partire da uno spunto suggerito da Aleksandr Puškin il quale, di ritorno da un viaggio, avrebbe raccontato a Gogol' di essere stato scambiato per un alto funzionario proveniente dalla capitale. È perspicua l'osservazione di Nabokov secondo cui l'attribuzione dell'opera a un suggerimento altrui o a una storia vera, non incide in alcun modo sul principio di composizione gogoliano. Egli era ben immerso nella cultura teatrale, avendo assistito fin dall'infanzia ucraina alle rappresentazioni messe in scena dal padre, e trasferì nella scrittura della commedia una forma che gli era propria: quella dell'equivoco e dell'inganno. «Nell'*Ispettore generale* - come del resto in tutti i libri di Gogol' - poco importa la trama»[101]. Radunati i funzionari del piccolo paese russo da cui «non si raggiunge nessuno stato straniero nemmeno se si cavalca per tre anni»[102], il podestà legge loro una lettera che annuncia l'imminente visita di un ispettore generale. Nulla di più semplice, per Gogol', che lasciare i suoi personaggi in preda a un banale equivoco: uno scambio di persona o, come scrive Serena Prina, un «non-evento posto al centro della trama»[103]. Chlestakov,

[100] N. GOGOL', *Il Cappotto* in *Racconti di Pietroburgo*, cit., p. 155.
[101] V. NABOKOV, cit., p. 49.
[102] N. GOGOL', *L'ispettore generale*, trad. it. di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 40.
[103] Ivi, p. 10.

un modesto impiegato della capitale, ospite della locanda del paese e reduce da una grossa perdita al gioco, insolvente con l'oste e momentaneamente ridotto alla fame, viene scambiato per il temuto ispettore. Fin dal primo atto, tutti i funzionari della cittadina - dal podestà al sovrintendente alle Opere pie, dall'ispettore scolastico al giudice, dal commissario di polizia al medico e ai poliziotti - sono colti da una convulsa apprensione e prendono a criticarsi reciprocamente o, per così dire, a scagliare l'un l'altro la prima pietra, salvo poi ammettere che «non esiste nessuno che non si porti dietro un qualche peccato»[104]. Non è necessario che un ispettore generale esista, la colpa generalizzata serpeggia ancor prima del suo avvento. Cedendo progressivamente alle lusinghe dell'inganno e calandosi con disinvoltura nei panni dell'importante uomo di stato, il giovane Chlestakov ne ridicolizza il ruolo approfittando senza remore dell'ospitalità del podestà, delle mance con cui i funzionari locali tentano di ingraziarlo e perfino delle offerte più ingenue dei contadini, espresse in cesti di cibo e dolci.

Nell'inarrestabile foga della sua interpretazione, egli arriva a circuire contemporaneamente la figlia e la moglie del podestà, chiedendo indifferentemente la mano a entrambe, senza badare allo stupore di quest'ultima che, pur compiaciuta, gli fa osservare di essere già sposata. Al culmine dell'equivoco e dei suoi effetti esilaranti, è lo stesso Chlestakov a offrire la migliore definizione della propria finzione quando, rivolgendosi alla donna, ammette: «Io, lo confesso, vivo di letteratura»[105].

Vivere di letteratura equivale, dunque, a vivere nel travisamento, nell'inganno? Tutto sembra confermarlo, dal momento che l'ispettore non è un ispettore, così come la giovane vergine amata da Piskarëv non era una giovane vergine. Eppure l'inganno di Chlestakov possiede una dignità di cui le sue vittime appaiono completamente sprovviste: egli approfitta dell'equivoco, è vero, ma la condanna nei suoi confronti, da parte dell'autore, resta bonaria ed empatica, suscita nello spettatore un riso complice. «"Positivo", "luminoso", "elevato", il riso di Gogol', cresciuto sul terreno della cultura comica popolare, non fu compreso (sotto molti aspetti non è compreso neppure oggi)»[106], scrive Michail Bachtin, cogliendone la natura più profonda. Che Chlestakov non sia stato compreso, sarà lo stesso Gogol' a lamentarlo in una lettera all'indomani

[104] Ivi, p. 42.
[105] Ivi, p. 86.
[106] M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 490.

della prima di Pietroburgo: «Chlestakov non è affatto un truffatore; non è un bugiardo di professione; si dimentica lui stesso di mentire e finisce quasi col credere lui stesso a quello che dice»[107]. Non è il falso funzionario che la commedia ridicolizza, né la sua parossistica capacità di fingere a essere messa alla berlina, ma un'altra finzione, ben più sottile e insidiosa: quella dei funzionari di provincia. Sono questi, infatti, che, nel tentativo di ingraziarsi lo straniero con ogni mezzo, mettono in scena, per puro tornaconto, il peggior spettacolo che la realtà impiegatizia possa offrire. Laddove l'impostura di Chlestakov resta leggera ed estemporanea, quella della burocrazia appare invece goffa, pesante e soprattutto endemica. Nella scena I dell'Atto IV, recitata a mezza voce, secondo le indicazioni dell'autore, gli impiegati, riuniti in consesso, si organizzano per ricevere l'ispettore secondo una modalità ben codificata:

> ARTEMIJ FILIPOVIČ: Come volete, Ammos Fëdorovič, ma dovremmo prendere qualche misura.
> AMMOS FËDOROVIČ: E quale precisamente?
> ARTEMIJ FILIPOVIČ: Be', si sa bene quale.
> AMMOS FËDOROVIČ: Passargli qualcosa sottobanco?
> ARTEMIJ FILIPOVIČ: Be', sì, magari qualcosa gliela si potrebbe passare.[108]

Secondo un procedimento che ribalta il senso comune, la realtà degli impiegati si mostra come il vero sistema di truffe, mentre quella di Chlestakov resta, appunto, solo «letteratura». La tradizionale agnizione finale svela il congegno comico: una lettera inviata da Chlestakov a un amico di Pietroburgo, intercettata da un impiegato, ne rivela l'identità.

> [...] per via della mia fisionomia pietroburghese e dell'abbigliamento, l'intera città mi ha scambiato per un generale governatore. E adesso alloggio presso il podestà, mi do alla bella vita, faccio senza ritegno alcuno il cascamorto con la moglie e con la figlia [...] Moriresti dal ridere. So che scrivi degli articoletti: prova a metterli in qualcuna delle tue opere.[109]

---

[107] N. GOGOL', *Brano da una lettera* in *L'ispettore generale,* cit., p. 147.
[108] *Ibidem*, p. 95.
[109] Ivi, p. 136.

Sul finale Gogol' riprende in forma inversa l'episodio tradizionalmente posto all'origine della commedia: il suggerimento dell'amico Puškin, evocato altrove nel testo. Ne risulta una sorta di *mise en abyme* rovesciata: è ora il protagonista a suggerire all'amico nella capitale di trasformare la vicenda in materia di scrittura.

Al contrario di Balzac, Gogol' aveva avuto dell'amministrazione una conoscenza diretta. Assunto giovanissimo al ministero dell'Interno, aveva inizialmente guardato alla carriera burocratica come a una possibile vocazione, ma la sua esperienza breve e priva di convinzione, si era risolta in un progressivo distacco, fino all'abbandono definitivo dell'impiego, dopo un periodo vissuto con fastidio e disinteresse. Eppure, come osserva opportunamente Nabokov, l'opera di Gogol' può solo superficialmente essere accolta come una critica del sistema amministrativo russo[110]. Sebbene l'immediata ricezione della commedia, divenuta in breve celeberrima, sia stata proprio quella della satira sociale e morale, una simile lettura costituisce un fraintendimento che ne riduce la portata artistica.

L'intento didascalico è estraneo alla natura dell'autore, e la ricerca di un contenuto morale o educativo rischia di sovrapporsi all'opera, oscurandone il senso. In una successiva commedia del 1842, intitolata *All'uscita del teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia*, i personaggi discutono tra loro del valore della rappresentazione a cui hanno appena assistito, lamentando, scandalizzati, l'inverosimiglianza di un'opera in cui non vi sia neppure un personaggio onesto e tutti, senza eccezione, risultino ingannevoli e meschini. La reazione del protagonista denominato 'L'autore della commedia' è insieme illuminante e disarmante:

> L'AUTORE DELLA COMMEDIA: Strano: mi dispiace che nessuno abbia notato il personaggio onesto della mia commedia. Già, c'era un personaggio onesto, nobile, che agiva per tutta la durata della rappresentazione. E questo personaggio onesto e nobile era il *riso*[111] .

Non è il contenuto edificante, dunque, ma una forma a costituire il principio costitutivo dell'opera: il riso. Può sembrare paradossale un'analisi del genere in un autore i cui

---

[110] Cfr. V. NABOKOV, *cit*., p. 47 e pp. 66-67.
[111] N. GOGOL', *All'uscita del teatro dopo la rappresentazione di una nuova commedia*, in *L'ispettore generale,* cit., p. 198 (corsivo nel testo).

personaggi si muovono spesso sullo sfondo di una miseria irrimediabile, di cui sono vittime senza appello; eppure, come osserva Bachtin, nel riso gogoliano «si uniscono il contraddittorio e l'incompatibile, rinascendo come *legame*»[112]. Se il riso è il solo personaggio onesto della commedia, la sua funzione non è smascherare l'inganno, ma attraversarlo senza pretendere di correggerlo. In questo senso, 'vivere di letteratura' indica non tanto una disposizione individuale alla mistificazione, quanto una modalità di rapporto con tutto il reale: Chlestakov, lungi dall'essere un'anomalia, rende trasparente un meccanismo di finzione che il 'sistema' tenderebbe a occultare.

1.3.3. Uscire da un cappotto

Una lunga tradizione attribuisce a Dostoevskij la celebre affermazione «Siamo tutti usciti dal *Cappotto* di Gogol'!». La formula, in realtà, compare in *Le roman russe* (1886) di Eugène-Melchior de Vogüé[113], il quale riferisce le parole di uno scrittore incontrato durante i suoi anni di diplomazia a San Pietroburgo. Vogüé non ne indica il nome, ma subito dopo osserva come questa filiazione risulti particolarmente evidente proprio in Dostoevskij. Per una convergenza di autorevolezza e prossimità critica, la frase fu in seguito stabilmente ricondotta al grande scrittore. Al di là della sua genesi, l'espressione segnala con precisione un punto d'inizio, la soglia di un'esperienza letteraria radicalmente nuova. Il suo atto di nascita coincide con quello di Akakij Akàkievič Bašmačkin, l'umile protagonista del *Cappotto* (*Šinel'*, 1842) che, appena venuto al mondo, pianse al suo battesimo «come se avesse il presentimento di diventare un bel giorno consigliere titolare»[114]. Il grado segnala che ci troviamo nei ranghi più bassi della scala gerarchica russa. L'infelice ripetizione del suo nome - nome e patronimico derivano dal greco ἀκακός, "che non fa male"[115] - prefigura la ripetitività che segnerà l'intero arco della sua esistenza. Egli è infatti un copista, anzi, nient'altro che un copista. Al direttore che tenta di offrirgli un piccolo diversivo alla sua mansione, qualcosa di più gratificante della mera copiatura, una relazione in cui «si trattava di

---

[112] M. BACHTIN, *cit.*, p. 492
[113] E.-M. DE VOGÜÉ, *Le roman russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p. 134 (trad. mia).
[114] N. GOGOL', *Il Cappotto*, cit., p. 157.
[115] Per lo studio dell'onomastica del racconto, si rimanda alle note di E. Bazzarelli in N. GOGOL', *Il cappotto*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 172 e al saggio di B. EJCHENBAUM, C*om'è fatto «Il cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi*, T. Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 1968.

cambiare soltanto il titolo di testa, e di volgere i verbi qua e là dalla prima alla terza persona», egli obietta, con grande sgomento: «No, datemi piuttosto qualcosa da copiare»[116].

La copiatura delle carte d'ufficio è l'orizzonte unico della sua esistenza e Akakij Akàkievič vi si mostra perfettamente pago. L'inadeguatezza del suo incarico, l'imbarazzo che attraverserebbe l'animo di qualunque altro impiegato, e forse anche dello stesso lettore, di fronte alla soddisfazione per un compito tanto misero - se protratto per un'intera carriera - non pare affatto sfiorarlo. Una sproporzione incolmabile separa il godimento che egli prova quando, al termine della giornata lavorativa, nel chiuso della propria stanza, estrae nuovamente gli incartamenti e riprende a copiarli per sé, dai piaceri mondani cui si abbandonano gli impiegati di Pietroburgo: teatri, corteggiamenti, partite di *whist* e pettegolezzi.

Vi è nel *Cappotto* un passo molto noto, uno di quei racconti nel racconto che vengono spesso isolati e assunti come chiave esegetica dell'intera opera. Merita di essere riletto integralmente, perché ha dato origine a una lunga - e fortunatamente irrisolta - tradizione interpretativa. Gli impiegati dell'ufficio si fanno beffe di Akakij Akàkievič, lo deridono lanciandogli sul capo pezzetti di carta, ma egli non reagisce.

> Solo se lo scherzo diventava troppo insopportabile, quando lo spingevano per il braccio, impedendogli di fare il proprio lavoro, diceva: «Lasciatemi, perché mi offendete?». E qualcosa di strano era racchiuso nelle parole e nella voce con cui venivano dette. In esse si avvertiva qualcosa che induceva alla compassione, tanto che un giovanotto assunto di recente che, sull'esempio degli altri, si era permesso di deriderlo, a un tratto si fermò come fosse trafitto, e da allora parve che tutto fosse mutato ai suoi occhi e apparisse sotto un altro aspetto. Una sorta di forza sovrannaturale lo staccò dai compagni con i quali aveva fatto conoscenza, credendoli persone ammodo ed educate. E a lungo poi, nei momenti più allegri, gli si ripresentò l'immagine dell'impiegato piccolino con la calvizie sulla fronte, che diceva le patetiche parole: «Lasciatemi, perché mi offendete?», e in quelle parole altre ne risonavano: «Io sono un tuo fratello»[117].

---

[116] N. GOGOL', *Il Cappotto*, cit., p. 159.
[117] Ivi, p. 158.

Il passo ha avuto una fortuna critica vastissima ed è stato spesso assunto come chiave interpretativa dell'intera novella; la sua lettura si è spinta fino all'interpretazione cristologica, incoraggiata da quella formula finale: «Io sono un tuo fratello». Se Vasilij Rozanov lo interpretava come un tentativo di Gogol' di conferire umanità a figure che, contro la sua stessa volontà, risultavano sempre grottesche e irreali[118], Boris Ejchenbaum propone invece analizzarlo solo dal punto di vista compositivo, come «un'introduzione dello stile declamatorio dello *skaz* comico»[119]. Secondo Ejchenbaum, i personaggi di Gogol' parlano poco e in un linguaggio artificioso e stilizzato, che riproduce non tanto il parlato, quanto la voce, la mimica e quel fenomeno che lo studioso definisce «semantica fonica». È un effetto di apparente semplicità, ottenuto attraverso una tecnica di grande precisione, che alterna proposizioni semplici e tensione narrativa e agisce sulle parole fino a renderle stranianti, pur nella loro apparente quotidianità. Il «passo "umanitario"» non si sottrae a questa logica compositiva, che qui si declina, secondo Ejchenbaum nello stile da *calembour* melodrammatico-sentimentale. Entrambe le letture hanno il merito di offrire una chiave interpretativa dell'opera. Un tono allusivamente evangelico attraversa l'implorazione del protagonista, ma ancor più la 'conversione' del giovane impiegato che si distacca improvvisamente dalla folla ingiuriosa sotto l'effetto di un'azione «soprannaturale». Sarebbe forse più cauto parlare di un'immagine genericamente religiosa, sebbene il monito della coscienza, il senso di colpa e l'immagine stessa del giovane «trafitto» rimandino alla figura di un protomartire in presenza di una rivelazione divina. Eppure la scena, collocata nella normale routine di un ufficio, appare sovraccarica e grottesca: suscita al contempo il riso e la pietà, un avvicinamento empatico e insieme una distanza vigile, che rendono instabile la percezione del lettore.

Secondo John Schillinger[120] l'intero racconto è da intendersi come una *travesty*, una parodia degradante della tradizione agiografica, in particolare della vita di sant'Acacio del Sinai, in virtù di una suggestiva assonanza onomastica con il nome del protagonista. Akakij Akàkievič condividerebbe con il santo la pazienza e la disposizione alla

[118] Per una rassegna della ricezione dell'opera si veda A. HIPPISLEY, *Gogol's "The Overcoat": A Further Interpretation*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 20, no. 2, 1976, pp. 121–29.
[119] B. EJCHENBAUM, *cit*., p. 263.
[120] Cfr. J. SCHILLINGER, *Gogol's 'The Overcoat' as a Travesty of Hagiography*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 16, no. 1, 1972, pp. 36–41.

sofferenza, senza che tali qualità risultino dotate di un fondamento trascendente. Anche il motivo della prova - la sopportazione delle umiliazioni - privato della tensione spirituale, si riduce a un automatismo. Gogol' riprenderebbe dunque gli elementi tipici dell'agiografia - anonimato dei personaggi, generalità dei luoghi, tono esemplare - svuotandoli e piegandoli a fini comici.

La vita di Akakij Akàkievič Bašmačkin con il suo magro stipendio sarebbe trascorsa tranquillamente, avverte Gogol', se non fosse stato per il «potente nemico di tutti coloro che prendono quattrocento rubli all'anno o giù di lì»[121]: il clima di Pietroburgo. Il cappotto dell'impiegato è ormai terribilmente malridotto, declassato dai colleghi a «vestaglia» e, alla richiesta di un ennesimo rattoppo, il sarto Petrovič obietta che la stoffa è troppo logora e non è più possibile apportare alcuna riparazione: è necessario un nuovo cappotto. «Alla parola "nuovo" gli occhi di Akakij Akàkievič s'annebbiarono, e tutto quello che era nella stanza gli passò davanti in modo confuso»[122]. Il costo del nuovo cappotto, infatti, è esorbitante per le finanze dell'impiegato e solo al prezzo di molte privazioni, imparando a digiunare, ad alimentarsi «spiritualmente», e arrivando poi a convivere felicemente con il desiderio di possedere un nuovo cappotto, «quasi fosse sposato», egli potrà finalmente acquistarlo.

Il cappotto appare progressivamente come un oggetto eccedente la sua funzione pratica, investito di un valore che supera la necessità materiale e diviene proiezione simbolica. Nella sua funzione di «piacevole compagna di vita», esso si configura, in termini psicoanalitici, come un feticcio, un investimento libidico traslato sull'oggetto inanimato per supplire a una mancanza del soggetto[123]. Quando però esso regala al povero Akakij Akàkievič una soddisfazione intima e inedita, suscitando l'immediata ammirazione dei colleghi e offrendo la possibilità che «un certo sostituto del capufficio» lo inviti a una serata di festa in casa propria, il cappotto si rifunzionalizza come oggetto transazionale, mediatore tra il suo possessore e il mondo, trasformandosi, per un momento, nel viatico di una possibile legittimazione sociale.

---

[121] N. GOGOL', *Il Cappotto*, cit., p. 161.
[122] Ivi, p. 121.
[123] Per una lettura psicoanalitica del racconto si veda D. LAFERRIERE-RANCOUR, *Out from Under Gogol's Overcoat: A Psychoanalytic Study*, Michigan, Ardis, 1982.

Secondo Anthony Hippisley, il cappotto rinvierebbe, invece, a un sistema simbolico di natura liturgica, in cui la vestizione designa la trasformazione morale e la rigenerazione dell'uomo. Come nella Scrittura, l'abito non rappresenta un semplice rivestimento, ma il luogo di manifestazione dello stato dell'anima - dagli stracci della condizione peccaminosa fino alla veste candida dei salvati - così il cappotto segnerebbe un passaggio da una condizione all'altra[124].

La nuova condizione, tuttavia, l'improvvisa integrazione del protagonista nella mondanità pietroburghese, resta precaria e destinata a dissolversi con la stessa rapidità con cui si è prodotta. Congedandosi a notte inoltrata dal rituale salottiero a cui non era avvezzo e attraversando il «terribile deserto» delle strade di Pietroburgo, egli viene derubato del suo oggetto più prezioso. L'evento dà origine a una lunga e infruttuosa ricerca d'aiuto attraverso tutti i possibili gradi dell'ordine gerarchico - dalla guardia al commissario distrettuale, fino a un certo *personaggio influente* - secondo una *climax* di progressiva indolenza amministrativa e ingiusta ritorsione che culmina nel brutale rimprovero del *personaggio influente*, il quale esibisce, per l'occasione, un tono minaccioso accuratamente preparato:

> «Ma voi, egregio signore» proseguì a scatti «non conoscete il regolamento? dove volete arrivare? non sapete come procedono le pratiche? Per questa faccenda voi avreste dovuto prima presentare domanda in ufficio; la quale domanda sarebbe andata al capufficio, quindi al capo sezione, poi sarebbe stata trasmessa al segretario, e il segretario l'avrebbe poi trasmessa a me...»[125]

La perdita dell'unico riparo dal vento pietroburghese - che soffia ora «da tutti e quattro i lati» - insieme al panico e a un imbarazzo mai provati prima, sortiscono sul protagonista l'effetto funesto di una febbre delirante che lo conduce alla morte.

Nell'interpretazione del critico coevo Vissarion Belinskij, *Il cappotto* si configura come una delle prime e più incisive forme di critica sociale nella letteratura russa, autentica espressione di una coscienza popolare, e questa, secondo Hippisley, è rimasta a lungo la linea critica dominante. In effetti è difficile non cogliere l'ironia dei ritratti burocratici e dei meccanismi farraginosi, di fronte all'urgenza del povero impiegato, che

---

[124] Cfr. A. HIPPISLEY, *cit*.
[125] N. GOGOL', *Il Cappotto*, cit., p. 182.

resta invischiato negli stessi processi di lenta ripetizione amministrativa dai quali traeva un tempo tanto appagamento. Tuttavia, la svolta soprannaturale che attende il lettore non consente ancora di stabilizzare l'interpretazione, che si riapre in modo imprevedibile oltre il finale tragico del protagonista. È lo stesso Gogol' a suggerire che «non è ancora detto tutto a proposito di Akakij Akàkievič» e che la storia assumerà «inaspettatamente un finale fantastico» quando il fantasma del povero impiegato prenderà a tormentare per le strade di Pietroburgo gli ignari passanti, strappando «da tutte le spalle ogni genere di cappotti, senza distinzione di titolo e grado»[126]. Il soprannaturale, annunciato fugacemente nella pseudo-conversione del giovanotto «trafitto», si svela ora in modo pieno e inequivocabile. Non è un caso che l'aspetto fantastico si manifesti al termine di un racconto complessivamente realistico, pur nel suo forte espressionismo. Secondo Francesco Orlando, è proprio il contesto quotidiano a costituire la condizione necessaria affinché si produca l'irruzione del soprannaturale, che emerge infatti, sulla scena letteraria europea, all'indomani della stagione illuministica che aveva represso la pulsione irrazionale[127]. L'evento fantastico del *Cappotto* aggiorna tutte le precedenti letture e ne moltiplica le possibilità. Lungi dal ricomporsi in una sintesi di senso, questa espansione produce piuttosto un effetto di indeterminazione, o, come ha mostrato Victor Bromber, una coesistenza non pacificata di significati possibili, in cui il carattere «indecidibile» del testo fa sì che «la produzione di significato» si sposti «verso il lettore creativo»[128].

Con Gogol' la figura dell'impiegato subisce una trasformazione decisiva. L'impiegato della tradizione realista è un tipo: una figura che la realtà plasma e determina, e che il sistema letterario può rendere intellegibile. Nel *Cappotto* la composizione oscilla tra il realistico e il grottesco, il tragico e il fantastico, fino a rendere l'esperienza di lettura refrattaria a ogni principio d'ordine. Akakij Akàkievič finisce così per superare la rappresentazione dell'impiegato, diventando una figura il cui

---

[126] Ivi, p. 185.
[127] Cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi, 2017.
[128] V. BROMBERT, *Meanings and Indeterminacy in Gogol's 'The Overcoat.'* in «Proceedings of the American Philosophical Society», vol. 135, no. 4, 1991, pp. 569–75, p. 574 (trad. mia).

senso si sottrae al testo e si rimette al lettore: «qualcosa», scrive Nabokov, «per la quale non trovo una definizione»[129].

1.3.4. Diventare re di Spagna

L'impiegato Aksentij Ivanovič Popriščin è certo di essere invidiato dal suo caposezione perché ha l'onore di appuntare le matite del direttore, talvolta fino a ventitré. Anche la cagnetta Maggie gli è ostile, anzi, quasi certamente cospira contro di lui. Il cassiere si rifiuta di anticipargli lo stipendio, perfino i lacchè non hanno alcun rispetto per lui: ignorano che è un nobile. D'altra parte egli stesso ignorava che i cani sapessero scrivere.

È quanto si legge nelle pagine del diario di Popriščin, tra il 3 ottobre e una data incomprensibile di un anno qualunque, in un susseguirsi di note quotidiane minuziosamente registrate e scarti sempre più inafferrabili rispetto alla realtà. «Perché io sono consigliere titolare e a che titolo sono consigliere titolare?» annota Popriščin il 3 dicembre, in una delle ultime date riconoscibili come realistiche: «Forse io stesso non so chi sono.»[130] Quando la realtà smette di opporre anche le ultime forme di resistenza, l'integrità dell'individuo si dissolve del tutto. Così, nell'unico racconto in prima persona di Gogol', *Le memorie di un pazzo* (*Zapiski sumasšedšego*, 1835), la scrittura stessa del diario segna il passaggio da una realtà osservata a una dimensione interamente prodotta dalla coscienza.

Se per Akakij Akàkievič la marginalità costituiva un dato oggettivo, qui essa si trasforma in una proiezione che finisce per sostituirsi al reale: il 43 aprile dell'anno 2000 l'impiegato Popriščin diventa re di Spagna. Questa metamorfosi, lungi dall'irrompere come evento improvviso, è preparata fin dall'inizio, attraverso le osservazioni stupite degli interlocutori - «Fratello, che ti succede, hai sempre la testa così confusa?»[131] - ingenuamente trascritte dal narratore del diario. Il delirio di Popriščin non inventa arbitrariamente la realtà, ma la deforma ed esaspera i criteri che la regolano. Il primo tra tutti è la gerarchia: titoli e gradi sono interiorizzati come misura del valore proprio e altrui. Come osserva Richard Gustafson, quella di Popriščin non è

[129] V. NABOKOV, *cit*., p. 157.
[130] N. GOGOL', *Le memorie di un pazzo* in *Racconti di Pietroburgo*, cit., p. 206.
[131] Ivi, p. 191.

una ribellione al sistema, ma la sua prosecuzione per altre vie[132]. Nella tabella dei ranghi, che lo relega tanto in basso, egli desidera soltanto occupare un posto più alto - il re di Spagna, ad esempio - restando interamente prigioniero dei valori che lo opprimono. Le sue fantasie di potere e d'amore rispondono alla stessa esigenza compensatoria: rafforzare un'identità che la realtà quotidiana non è in grado di confermare. Prima che gli ultimi ancoraggi alla realtà vengano meno, il diario lascia riemergere, in forma alterata, i motivi già presenti nell'universo gogoliano. «Ho indossato il vecchio cappotto e ho preso l'ombrello perché pioveva a catinelle»[133], scrive Popriščin, uscendo per le strade di Pietroburgo, dove gli impiegati si salutano a stento mentre i cani parlano e si scambiano una fitta corrispondenza. O ancora: «Sono stato a teatro. [...] C'era ancora una specie di vaudeville con versetti divertenti sugli imbrattacarte, specialmente su un registratore di collegio [...]»[134], annota l'8 novembre, cogliendo il lato più superficiale e divertente di una commedia sugli impiegati, senza riconoscervi altro che un intrattenimento leggero.

Ma è sul finale, in una pagina registrata come «Nessuna data. Era un giorno senza data»[135], che la ripresa intertestuale si fa più evidente e insieme perturbante. Popriščin è re di Spagna e desidera farsi un mantello; vorrebbe ordinarlo a un sarto, «ma i sarti sono asini veri e propri», così decide di cucirlo da sé, utilizzando un'uniforme acquistata da poco: «Io l'ho tagliata tutta con le forbici perché il taglio dev'essere completamente diverso»[136]. L'indumento che nel *Cappotto* costituiva un oggetto pregiato, qui subisce una metamorfosi radicale: le stoffe preziose scelte da Akakij Akàkievič si riducono ai brandelli di un'uniforme usata, mentre la sapiente cucitura del sarto si trasforma in un brutale taglio meccanico. All'ammirazione dei colleghi di Akakij Akàkievič si contrappone l'urlo della cuoca alla vista del relitto e il desiderio adorante del timido copista si converte qui in una forza aggressiva e lacerante. Privo di un posto riconosciuto nell'ordine sociale, l'impiegato Popriščin è costretto a costruirlo da sé, ma il suo mantello non consente l'accesso al mondo, segna piuttosto un'identità che cerca

---

[132] Cfr. R. F. GUSTAFSON, *The Suffering Usurper: Gogol's Diary of a Madman*, in *The Slavic and East European Journal*, vol. 9, no. 3, 1965, pp. 268–80.
[133] N. GOGOL', *Le memorie di un pazzo*, cit., p. 192.
[134] Ivi, p. 196.
[135] Ivi, p. 210.
[136] Ivi, p. 211.

di imporsi. Trasformandosi in re straniero, egli diventa progressivamente straniero anche a se stesso, in quella forma di follia che, secondo Michel Foucault, consiste nell'atto di attribuire all'immagine un valore di verità. La follia «non è altro che uno scompiglio dell'immaginazione: una fuga dalla verità e dai suoi vincoli, e l'emergere dell'irreale»[137].

Gli impiegati di Pietroburgo non abitano un orizzonte realistico, un sistema intellegibile e concreto, ma uno spazio di segni in cui l'identità è tragicomicamente appesa a un grado o alla sua proiezione. Eppure le loro vicende, più che rappresentare eccezioni, rivelano la logica di un mondo in cui l'anomalia costituisce la norma. Se in Balzac il principio d'ordine è riconosciuto ma sottoposto a indagine critica, qui esso nasce già incrinato, e l'uomo che vi partecipa non può che muoversi tra inganno, esclusione e ossessione. È una trasformazione che non si esaurisce con Gogol', ma si proietta nella tradizione successiva iscrivendo le categorie del fantastico e del grottesco nelle forme stesse del realismo. Sulla soglia di questo nuovo realismo si innesta la decisiva ricezione dostoevskijana.

1.4. Intertestualità e reinvenzione: l'impiegato epistolare di Dostoevskij

Uno dei casi più celebri di intertestualità della letteratura ottocentesca è quello che lega il *Cappotto* di Gogol' al primo romanzo di Fëdor Dostoevskij, *Povera Gente* (*Bednye Ljudi*). Pubblicato nel 1846 a soli quattro anni di distanza dal racconto gogoliano - ma rivisto lungamente fino al 1865 - il romanzo d'esordio del grande scrittore si pone fin dall'inizio in dialogo con il proprio modello, proponendo una nuova rappresentazione della figura del 'povero impiegato'. Scegliendo la forma epistolare, Dostoevskij mette in scena il rapporto tra l'umile e attempato copista Makar Devuškin e la giovane Varvara Dobrosëlova, sua lontana parente, di cui è innamorato. Attraverso la scrittura delle lettere - unico spazio di relazione e di auto-rappresentazione - si costruisce progressivamente il ritratto di due esistenze marginali, profondamente segnate dalla precarietà economica e da una costante esposizione allo sguardo altrui, sullo sfondo di una Pietroburgo periferica e ostile. La povertà evocata nel titolo è, nel romanzo, una

[137] La citazione di M. Foucault è presente in K. BIDOSHI, *The stranger in the fictional works of Nicolai Gogol's 'Arabesques'* in *New Zealand Slavonic Journal*, vol. 39, 2005, pp. 1–36, p. 24 (trad. mia).

condizione pervasiva che investe insieme la sfera materiale e quella morale: è indigenza, malattia, dipendenza dai debiti ed esposizione al giudizio. È la condizione che grava su Varvara Dobrosëlova, in quanto orfana e priva di mezzi, ma anche sull'impiegato Devuškin, consigliere titolare, costretto a vivere nel retro della cucina di un'abitazione fatiscente condivisa con altre famiglie: «io vivo proprio in quella stanza dietro il tramezzo, ma questo non significa nulla; me ne sto in disparte da tutti, vivo di poco, vivo quieto quieto»[138].

La scelta della forma epistolare implica, secondo Michael Bachtin, una sostanziale eclissi della parola autoriale: l'autore si limita a disporre i discorsi dei personaggi, lasciando che le proprie intenzioni si manifestino secondo «la parola altrui riflessa»[139]. La lettera, infatti, è per sua natura orientata verso un interlocutore assente, ma nella scrittura epistolare di Dostoevkij, questa assenza si traduce in una costante anticipazione della risposta altrui. Ne deriva, secondo Bachtin, una parola intrinsecamente dialogica, che non si dà mai come enunciazione autonoma, ma si esprime come risposta preventiva a un giudizio esterno, reale o immaginato. La pressione del giudizio determina la fisionomia della voce di Devuškin, esitante, interrotta, continuamente corretta e modellata sulla presenza implicita dell'altro:

> Lo so bene da solo che faccio poco più che copiar carte, e tuttavia vado fiero, lavoro, col sudore della fronte. E cosa c'è poi di male nel copiar carte? Cos'è, è un peccato copiarle? "Lui copia carte!" E che c'è di disonorevole nel farlo? [...] se tutti si mettessero a comporre, chi si metterebbe a trascrivere?[140]

Non è solo lo sguardo della giovane amata che egli cerca di eludere e sviare, ma quello più pervasivo dell'"altro da sé", dell'estraneo, ritenuto - per definizione dello stesso Devuškin - «malvagio». Nella commistione tra senso di inferiorità e timore dell'alterità riemerge quel motivo dell'autoesclusione, già osservato a proposito dell'impiegato balzachiano, ma si definisce anche un tratto del tutto peculiare dell'opera di Dostoevskij, secondo cui la coscienza di sé si costruisce sempre nel rapporto con l'altro e nello sguardo che questi le restituisce: «mi aborrivano, e quindi anch'io avevo

---

[138] F. DOSTOEVSKIJ, *Povera gente*, trad. it. di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2026, p. 29.
[139] M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 266.
[140] F. DOSTOEVSKIJ, *cit*., p. 77.

cominciato ad aborrirmi»[141]. È attraverso questo sguardo che Makar Devuškin legge il *Cappotto* di Gogol'.

«Vi mando un libretto» scrive Varvara Dobrosëlova il 6 luglio, «ci sono svariati racconti, ne ho letti alcuni, voi leggetene uno che s'intitola *Il cappotto»*[142]. Solo due giorni dopo, il "libretto" viene restituito alla giovane mittente da un Devuškin indignato e profondamente offeso, in una lettera che costituisce uno dei più significativi esempi di intertestualità nella narrativa moderna. Ad ogni uomo è affidato un compito in base alle proprie capacità, ribatte Devuškin, sentendosi direttamente chiamato in causa, e tali capacità sono stabilite da Dio: «anche lui avrebbe dovuto saperlo; in quanto si è messo a scrivere ogni cosa»[143]. Gogol' è dunque, agli occhi del protagonista, colpevole di aver ignorato una verità fondamentale e di aver ridicolizzato la figura del copista, alla quale Devuškin sovrappone la propria, in un atto di lettura che si traduce immediatamente in auto-giudizio. Quella dello scrittore è, per lui, un'arte degna di ammirazione, che egli stesso aspirerebbe a esercitare: com'è possibile, allora, che proprio uno scrittore abbia deliberatamente messo alla berlina un uomo in quanto povero e marginale? L'identificazione con l'impiegato del *Cappotto* si traduce in un rifiuto parossistico del suo ritratto, che finisce tuttavia per confermarlo.

> Perché scrivere di un'altra persona che, ecco, a volte è in ristrettezze, che non prende il tè? Come se tutti dovessero assolutamente prendere il tè! Forse che io vado a guardare in bocca agli altri, per vedere che boccone stanno masticando? A chi ho recato offesa in una tal maniera?[144]

L'insensibilità di Gogol' consisterebbe nell'aver esposto al pubblico le difficoltà quotidiane che un impiegato è costretto a sopportare, tanto che «dopo una cosa del genere non è più possibile vivere tranquilli»[145]. Lo scrittore avrebbe potuto - e dovuto - salvare il suo protagonista, «non lasciarlo morire, poveretto, ma far sì che il suo cappotto fosse ritrovato»[146], ribatte Devuškin, suggerendo una riscrittura della storia. Come ha osservato Victor Terras, con le sue proteste rumorose egli finisce per

[141] Ivi p. 129.
[142] Ivi, p. 95.
[143] Ivi, p. 98.
[144] *Ibidem*.
[145] *Ibidem*.
[146] Ivi, p. 100.

ammettere «implicitamente ed esplicitamente, di essere proprio Bašmačkin - punto per punto»[147], sortendo un effetto involontariamente comico.

La ricezione del testo di Gogol' nel romanzo non si esaurisce nella prospettiva di Devuškin, ma si articola secondo una pluralità di livelli. Il primo, interno alla finzione, è costituito dalla lettura del protagonista: interpretando criticamente il *Cappotto* e contestando la verità dell'ipotesto, Devuškin attiva una funzione metatestuale intradiegetica, pertanto la lettera dell'8 luglio si configura come un raro caso di metatestualità interna alla finzione. Si tratta del livello interpretativo più immediato, il quale, tuttavia, innesca una ricaduta esegetica: mostrando la risposta emotiva e ingenua di Devuškin, Dostoevskij formula una riflessione teorica sulla ricezione che prefigura, come osserva Rebecca Epstein Matveyev, il netto rifiuto dell'autore verso l'interpretazione "naturalistica" del proprio lavoro, sostenuta da Belinskij[148]. Tale interpretazione, infatti, tendeva a privilegiare la dimensione patetico-sociale del romanzo, lasciando in ombra la complessa articolazione intertestuale, attraverso la quale Dostoevskij rielabora in forma problematica proprio il modello gogoliano.

A un livello ulteriore, la proposta che Devuškin formula in qualità di lettore - invece di abbandonare il protagonista alla morte, sarebbe stato opportuno restituirgli il cappotto e garantirgli una qualche forma di risarcimento - non resta confinata al piano metatestuale, ma si trasferisce, per così dire, nella logica stessa del racconto. Il *personaggio influente* che, con la sua reazione impietosa e violenta, aveva determinato di fatto la morte di Akakij Akàkievič, riappare qui con il volto di Sua Eccellenza, l'alto funzionario che convoca Devuškin per rimproverarlo di aver compromesso una pratica con una copiatura errata. La corrispondenza tra le due figure, per grado gerarchico e rapporto di forza, risulta strutturalmente identica. L'esito, però, in Dostoevskij è rovesciato: di fronte all'immagine umiliata dell'impiegato che, nel momento di massima

---

147 V. TERRAS, *The young Dostoevsky (1846-1849)*, The Netherlands, Mouton, 1969, p. 245.

148 Cfr. R. EPSTEIN-MATVEYEV, *Textuality and Intertextuality in Dostoevsky's Poor Folk*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 39, no. 4, 1995, pp. 535–51. L'accoglienza di *Povera gente* da parte di Vissarion Belinskij, infatti, rievocata con enfasi dallo stesso Dostoevskij in *Diario di uno scrittore*, fu immediatamente entusiastica e contribuì alla consacrazione del giovane esordiente come nuovo interprete della cosiddetta 'scuola naturale', un'etichetta che egli rigettò sempre. Belinskij, infatti, lesse il romanzo soprattutto alla luce del suo contenuto sociale, manifestando una forte partecipazione emotiva nei confronti del protagonista Devuškin, secondo una linea interpretativa di tipo umanitario, analoga a quella già applicata al *Cappotto*, inteso come denuncia della condizione del 'piccolo uomo'.

tensione, finisce per perdere un bottone della sua logora divisa, «Sua Eccellenza ha tirato fuori in fretta il portafoglio, e da lì un biglietto da cento rubli»[149]. La compensazione ipotizzata al livello della finzione, opera quindi su un duplice piano: come oggetto tematico del discorso e come principio di costruzione narrativa. Il primo romanzo di Dostoevskij può essere letto, dunque, secondo la tassonomia di Genette[150], come un ipertesto derivato da una trasposizione del modello gogoliano. Tale operazione interviene sia a livello diegetico, nel passaggio dalla narrazione in terza persona alla forma epistolare, sia a livello pragmatico mediante un'inversione dell'esito narrativo e assiologico. Il gesto di Sua Eccellenza, lungi dal rivelarsi risolutivo per le sorti di Devuškin, risulta carico di implicazioni psicologiche e relazionali: è un atto di pietà, ma al contempo di elemosina paternalistica, verticale e imbarazzante, che reitera la condizione di postulante implicita nell'inferiorità gerarchica dell'impiegato e, soprattutto, nello sguardo che egli ha su di sé. Emblematicamente, tale sguardo prende forma concreta nello specchio che, durante l'interrogatorio, riflette l'immagine di Devuškin e gli restituisce un aspetto talmente vergognoso da superare la percezione che l'impiegato aveva di sé.

«Già nel primo periodo "gogoliano" della sua creazione, Dostoevskij raffigura non l'"impiegato povero", ma l'autocoscienza dell'impiegato povero»[151]. Tale autocoscienza, come osserva Bachtin, non va semplicemente a sommarsi al personaggio, non costituisce un elemento ulteriore di cui tener conto accanto ad altri tratti descrittivi, ma finisce per includere autore e narratore, con l'insieme dei loro punti di vista, nell'orizzonte del personaggio stesso.

La "reinvenzione" dostoevskijana risiede nello spostamento del centro narrativo all'interno del personaggio: l'autocoscienza assorbe e rielabora le funzioni dell'autore e del narratore, al punto che l'esistenza del "povero impiegato" non si definisce più per la sua funzione esterna, ma per l'inesauribile dinamica del suo discorso interiore. L'intertestualità con *Il Cappotto* di Gogol', dunque, funge da reagente per definire la specificità del realismo dostoevskijano, che riprende un modello per sottoporlo a una pressione tale da farne emergere ulteriori possibilità: «Mi chiamano *psicologo*: *non è*

[149] F. DOSTOEVSKIJ, *cit*., p. 146.
[150] Cfr. G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1982.
[151] M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 65.

vero, io sono soltanto realista nel *senso più alto*, cioè raffiguro tutte le profondità dell'*anima umana*»[152].

Dalla Francia post-rivoluzionaria alla Pietroburgo zarista, la figura dell'impiegato si configura come uno dei luoghi privilegiati in cui la modernità interroga i propri presupposti. Se in Balzac, essa appare ancora inscritta in un orizzonte di intelligibilità, una realtà che lo scrittore - *secrétaire* della *Société* - attraverso la lente della fisiologia sociale può diagnosticare, in Gogol' questo orizzonte si incrina: l'ordine amministrativo si disfa in una trama instabile di segni, in cui il grado precede l'uomo e gli sopravvive in forme ingannevoli e fantastiche. Con Dostoevskij tale instabilità si interiorizza: nella trasposizione ipertestuale del modello di Gogol', la crisi non riguarda più soltanto il sistema o la sua rappresentazione, ma la coscienza stessa del personaggio, che assorbe e riflette le istanze dell'autore e del narratore, definendosi nel dialogo con altre coscienze. L'impiegato cessa così di essere un tipo e diventa una funzione discorsiva, il punto in cui la scrittura si trasforma in uno spazio di indagine sull'umano.

La genealogia qui tracciata non conduce, dunque, alla definizione di una figura stabile, ma al suo progressivo svuotamento. Quanto più l'impiegato si afferma come prodotto della modernità amministrativa, tanto più perde consistenza come identità, fino a ridursi a posizione, voce, scrittura. In questo processo si manifesta quella *mise en question* della modernità che attraversa questa lettura: la difficoltà di far coincidere funzione e senso, ordine e intellegibilità, rappresentazione e coscienza. Attraverso la figura dell'impiegato, la letteratura non si limita a registrare una lenta trasformazione sociale, ma ne espone la tensione interna, interrogando le proprie possibilità.

Quest'evoluzione non resterà confinata ai modelli europei, ma si proietterà nella letteratura italiana post-unitaria dove verrà riformulata secondo coordinate diverse. Con il *Monsù Travet*, la parabola dell'impiegato nel nuovo Stato sabaudo è rimessa in scena nelle forme della satira e della commedia, all'interno di un immaginario sociale ancora in costruzione, destinato tuttavia a riarticolarsi, negli sviluppi successivi, in senso più propriamente realistico.

---

[152] Ivi, p. 82. Bachtin riporta la citazione da F. M. Dostoevskij, *Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knizki Dostoevskogo*, Sankt Petersburg, 1883, p. 373 (corsivo nel testo)

2. DALLA STAMPA UMORISTICA AL *TRAVET*: L'ESORDIO DELL'IMPIEGATO ITALIANO TRA SATIRA E COMMEDIA

2.1. «Fervido zelo» e «costumi illibati»: la costruzione dell'impiegato negli Stati preunitari

L'atto di nascita della moderna amministrazione italiana viene tradizionalmente fatto coincidere con la legge 23 marzo 1853, promossa da Camillo Benso di Cavour. Più che una mera riorganizzazione degli uffici, la riforma segna l'introduzione di un nuovo principio ordinatore: la concentrazione dei poteri dello Stato sabaudo nei ministeri, sul modello francese, e l'istituzione delle 'direzioni generali' quali articolazioni dell'apparato amministrativo. Tale modello sostituisce il precedente sistema 'misto' - costituito da sette ministeri e nove aziende - nel quale la gestione amministrativa e quella economica risultavano separate. La riforma di Cavour trovava il proprio fondamento nell'articolo 67 dello Statuto sottoscritto da Carlo Alberto di Savoia nel 1848, che sanciva il principio di responsabilità ministeriale: «I Ministri sono responsabili. Le Leggi e gli Atti del Governo non hanno vigore, se non sono muniti della firma di un Ministro»[1]. Il superamento dell'assetto duale sancisce così l'affermazione di una logica di accentramento che riconduce l'intero apparato amministrativo all'autorità del ministro. Dopo il 1861, questo modello fu progressivamente esteso all'intera penisola, divenendo il quadro di riferimento dell'amministrazione dello Stato unitario, entro il quale prese forma l'ordinamento del pubblico impiego destinato a caratterizzare l'Italia postunitaria. Occorre dunque osservare da vicino i meccanismi attraverso i quali l'amministrazione selezionava, disciplinava e ordinava i propri funzionari.

La legge n. 1483 e il successivo *Regolamento organico* n. 1611 definiscono in modo uniforme, per tutti i ministeri, titoli e gradi del personale, attraverso l'istituzione di una

[1] Per la lettura completa della Statuto albertino nella sezione *Dei Ministri* si veda https://www.quirinale.it/allegati_statici/costituzione/Statutoalbertino.pdf.

struttura rigidamente gerarchica. L'art. 1 dispone, in modo esemplare, la sequenza ordinata di funzioni che dal vertice discendono verso i livelli più bassi dell'amministrazione:

> «I titoli e i gradi del personale dell'Amministrazione centrale sono stabiliti nella seguente conformità:
> Segretario generale,
> Direttore generale,
> Direttore capo di divisione,
> Capo di sezione,
> Segretario di 1ª classe,
> Segretario di 2ª id.
> Applicato di 1ª classe,
> Applicato di 3ª id.
> Applicato di 4ª id».[2]

In una catena di responsabilità rigorosamente verticale, ciascun membro risponde del proprio operato al superiore, come stabilito dall'art. 17 - «La subordinazione tra gli Impiegati debbe osservarsi secondo l'ordine gerarchico stabilito nell'art. 1, ed a parità di grado per ordine di anzianità»[3] - in una progressione che culmina nella figura del ministro. Come osserva Sabino Cassese, quest'ultimo assume una posizione «bifronte» [4]: vincolato, sul piano politico, al Parlamento e al sovrano, egli si colloca al contempo al vertice dell'amministrazione, di cui esercita la direzione. La funzione di raccordo tra il ministero e l'apparato amministrativo è affidata al segretario generale, figura strettamente legata al ministro e per lo più estranea alla carriera impiegatizia. Al di sotto si dispiega la fitta trama delle gerarchie funzionali: la 'macchina' dell'amministrazione - «e di 'ruotismi amministrativi' si parlò più volte sin nel dibattito parlamentare del 1852-53»[5] - è concepita per garantire la pronta esecuzione delle direttive provenienti dall'alto.

---

[2] Per il testo completo del *Regolamento n. 1611 per l'esecuzione del Titolo Primo della Legge 23 marzo 1853 sull'ordinamento dell'Amministrazione Centrale:* https://www.adm.gov.it/portale/documents/.
[3] Ivi, p. 1205.
[4] S. CASSESE, *I grandi periodi della storia amministrativa*, in ID., *L'amministrazione centrale* (a cura di), Torino, UTET, 1984, p. 8.
[5] G. MELIS, *Storia dell'amministrazione italiana*, Bologna, il Mulino, 2020, p. 27.

Al pubblico impiego si accede tra i diciotto e i ventotto anni in qualità di volontari – l'equivalente dei *surnuméraires* francesi – attraverso un praticantato di almeno due anni, al termine del quale, dopo aver «subìto»[6] un esame d'idoneità, si ottiene l'ammissione al ruolo di applicato di quarta classe. Prestato il giuramento, si apre dunque la possibilità di progredire nella scala gerarchica, secondo un sistema che affianca avanzamenti per anzianità a promozioni fondate sul merito, iscrivendo l'impiegato in un percorso di lenta e regolata ascesa.

Al rigido formalismo delle carriere, come osserva Melis, si aggiunge un dato più sostanziale: nella legislazione sabauda gli impiegati sono concepiti come soggetti privi di diritti, in quanto emanazione diretta dell'autorità del ministro. Tale impostazione produce «un paradosso dal quale sarebbe stata orientata tutta la successiva vita amministrativa»[7]: una sospensione di quei diritti che, nella società civile, risultavano ormai costituzionalmente acquisiti. L'apparato amministrativo sabaudo finì così per configurarsi come un'*enclave* dell'*Ancien Régime*, di cui continuavano a sopravvivere «istituti, modelli di comportamento e codici di controllo e repressione»[8].

Se l'istituto del giuramento e il segreto amministrativo sono tra le forme più emblematiche di tale eredità, la sua espressione più compiuta è costituita dalle pene disciplinari. Secondo l'art. 37, le sanzioni in cui può incorrere l'impiegato sono, nell'ordine: censura, sospensione con perdita di tutto o parte dello stipendio, revocazione[9]. Il sistema sanzionatorio, tuttavia, prevede un controllo che si estende ben oltre la sfera strettamente amministrativa: alla «negligenza o mancanza in servizio, o contro la disciplina» si affiancano, infatti, la «condotta riprovevole», la «mancanza di riserva», la «mancanza contro l'onore» e persino l'«offesa alla persona del Re, o manifestazione pubblica di un'opinione ostile alla Monarchia Costituzionale»[10], secondo una progressiva estensione dei comportamenti sottoposti a giudizio, che mira a

---

[6] L'art. 19 del *Regolamento n. 1611* recita: «I Volontarii non possono essere nominati ad Applicati se non hanno fatto un volontariato non minore di anni due, e subìto un esame secondo le norme stabilite nell'anzidetto regolamento».
[7] G. MELIS, *Storia...*, cit., p. 28.
[8] *Ibidem.*
[9] Cfr. *Regolamento n. 1611,* capo III, art. 37, cit., p. 1209.
[10] Ivi, artt. 38-39, pp. 1209-1210.

regimentare non tanto l'attività professionale dell'impiegato, quanto la sua stessa condotta di cittadino.

Alla disciplina degli uomini corrisponde quella delle carte. Il *Regolamento* – ispirato ai modelli centralizzanti della Francia e del Belgio[11] – dedica alla loro circolazione e archiviazione ben sessantotto articoli, nei quali sono descritti minuziosamente tutti i passaggi che una pratica è chiamata a percorrere. La vita della pratica inizia con la corrispondenza indirizzata «esclusivamente al Ministro». Registrata nel protocollo con numero d'ordine, data, provenienza e oggetto, essa è trasmessa al segretario generale, quindi alle direzioni e agli uffici competenti, dove ogni suo passaggio è trascritto in apposite rubriche. Lettere e domande sono conservate in cartelle, gli altri affari in fascicoli, i *dossier*, nei quali è «annotato regolarmente il corso della pratica»[12]. Anche i ritardi sono oggetto di registrazione, così come le carte rinviate indietro, quando risultino prive di uno dei passaggi prescritti. Ogni passaggio esige una traccia: ne risulta un movimento raramente lineare, fatto il più delle volte di andirivieni tra classificazioni e archiviazioni, richiami e riprese, che formano «una sorta di rappresentazione-verifica della circolazione interna della pratica»[13]. La burocrazia sabauda, caratterizzata da una progressiva spersonalizzazione della comunicazione orale a favore di quella scritta, è destinata a condizionare in modo pervasivo l'intera prassi amministrativa italiana negli anni a venire.

Non sorprende, dunque, che proprio al fascicolo – o meglio, alla forma del fascicolo – sarà dedicato, a sessant'anni dalla riforma Cavour, il romanzo d'esordio di Piero Jahier, genovese di nascita ma di famiglia piemontese, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi, con un allegato* (1915), nel quale la pratica burocratica sostituisce la trama e diviene il principio strutturale della narrazione. La riduzione della vita a prassi amministrativa rappresenta, in forma estrema, l'esito di quel «criterio-guida

---

[11] F. ROSSI, *Brevi note su impiegati pubblici e sanzioni disciplinari durante la Restaurazione. L'esperienza normativa*, in «Historia et ius. Rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna», 5, paper 7, 2014, p. 8 (disponibile in www.historiaetius.eu).
[12] *Ibidem.*
[13] G. MELIS, *Storia...*, cit., p. 27.

della legalità formale»[14], che aveva progressivamente orientato la costruzione degli apparati burocratici ottocenteschi. Per l'applicazione di tale criterio, lo Stato doveva avvalersi soprattutto di uomini in grado di conoscere e applicare le leggi; la formazione del pubblico impiegato assunse così un carattere prevalentemente giuridico, a scapito di quello economico.

Il modello amministrativo sabaudo, tuttavia, non esauriva il panorama burocratico degli Stati italiani preunitari. La sua efficacia e longevità non devono far dimenticare che esso rappresentava soltanto una delle culture amministrative presenti nella penisola prima dell'unificazione e che la sua estensione nazionale avvenne in un contesto caratterizzato dalla presenza di apparati autonomi, formatisi secondo percorsi storici differenti e portatori di tradizioni istituzionali proprie.

Nel Lombardo-Veneto l'amministrazione dell'Impero aveva sviluppato, sin dagli anni della Restaurazione, un apparato fortemente razionalizzato, profondamente integrato nel modello burocratico asburgico. Al suo interno si andava formando «un nuovo ceto burocratico, in prevalenza di estrazione borghese»[15], caratterizzato sia da una crescente professionalizzazione - l'accesso al pubblico impiego era subordinato ai prerequisiti scolastici e il titolo di dottore si rendeva necessario per alcuni avanzamenti di carriera - sia da una significativa mobilità tra differenti sedi e incarichi lavorativi, «che rompeva di fatto il legame del funzionario con il territorio d'origine»[16]. Tale modernizzazione, tuttavia, non attenuò il rigido *ethos* amministrativo di matrice austriaca: accanto alla competenza tecnica, l'impiegato continuava a essere concepito come depositario di qualità morali rigidamente codificate. Nel *Manuale pratico-disciplinare* compilato da Valentino Guazzo nel 1846 - un vasto compendio delle norme amministrative applicabili a tutti i funzionari statali - alla voce *Dei superiori* si stabiliva che questi dovessero offrire «l' esempio d'una scrupolosa onestà, di una fedeltà inalterabile, del più fervido zelo, di una costante attività e di costumi illibati»,

[14] ID., *La cultura e il mondo degli impiegati*, in *L'amministrazione centrale*, S. Cassese (a cura di), cit., p. 310.
[15] G. MELIS, *Storia...*, cit., p. 16.
[16] *Ibidem*.

esercitando «un'attenta sorveglianza sulla condotta de' loro subalterni tanto in servigio che fuori e per qualunque oggetto che li risguarda»[17].

Più arretrata e disorganica appare, invece, la situazione dello Stato Pontificio, in cui «fino alla metà dell'Ottocento non erano esistite, 'nemmeno teoricamente', norme generali in materia di reclutamento e promozioni»[18] e l'accesso al pubblico impiego era largamente affidato alla raccomandazione. In un sistema in cui la retribuzione dei dipendenti ecclesiastici e civili è sbilanciata a favore dei primi, mentre orari e doveri lavorativi restano arbitrari, la gestione degli uffici e degli archivi versava «in uno stato di diffuso abbandono»[19]. Nonostante il quadro appaia più opaco rispetto agli Stati settentrionali, anche qui, la costruzione dell'apparato amministrativo si accompagnò all'elaborazione di un preciso codice comportamentale dell'impiegato. Prima ancora di una normativa organica sul reclutamento, l'attenzione del legislatore si concentrò infatti sulla definizione delle virtù morali richieste al funzionario pubblico. Ne *I doveri de' cittadini verso la patria e degli impiegati municipali* (1824), Reginaldo Angeli delineava il profilo di un impiegato-modello ancora pienamente inscritto nella cultura politica della Restaurazione: «l'impiegato debbe essere religioso», «debbe l'impiegato essere umile», «dee dare buon'esempio», «non debbe amare le novità, né proporle, se non in certi casi»[20]. Negli anni del pontificato di Gregorio XVI, l'intento di consolidare l'apparato amministrativo si tradusse in una serie di provvedimenti volti a rafforzare la vigilanza interna agli uffici: una circolare della Segreteria di Stato del 27 dicembre 1832 conferiva «ai capi-ufficio il compito di ammonire, minacciare e sospendere dal servizio i subalterni»[21]. Con il regolamento del 1850, promulgato sotto Pio IX, l'ambito della vigilanza disciplinare veniva ulteriormente ampliato: ai comportamenti da sanzionare si

---

[17] V. GUAZZO, *Il funzionario pubblico, ossia, Manuale pratico-disciplinare pegl'impiegati regii, pegli addetti ai corpi tutelati e pei disciplinati dello Stato, in cui sono e saranno raccolte tutte le prescrizioni delle leggi civili, giudiziarie, amministrative (politico-camerali), ecclesiastiche, militari e penali di ogni genere che si riferiscono al personal e di tutti i pubblici funzionarii*, Venezia, Gattei, 1846, p. 384 (disponibile in https://www.google.it/books/edition/).
[18] G. MELIS, *Storia...*, cit., p. 17.
[19] *Ibidem.*
[20] R. ANGELI, *I doveri de' cittadini verso la patria e degli impiegati municipali. Con una collezione di Costituzioni, editti, circolari ad istruzione ed uso de' medesimi impiegati*, Roma 1824, pp. 148-203 è ricordato in F. ROSSI, cit., p. 15.
[21] F. ROSSI, cit., p. 16.

aggiungevano «la trascuratezza, la notabile lentezza, l'inadempimento delle proprie incombenze, il disturbo arrecato negli uffici e il difetto di subordinazione»[22].

Il Regno delle Due Sicilie negli anni precedenti all'unità d'Italia era stato attraversato da una sostanziale contraddittorietà. Oltre all'eversione della feudalità, il Decennio francese aveva introdotto il controllo delle province attraverso la figura dell'intendente – su modello del prefetto napoleonico – e aveva modernizzato l'apparato amministrativo grazie all'introduzione della mobilità del personale e alla professionalizzazione burocratica. La Restaurazione non smantellò la struttura gerarchica centralizzata, ma, soprattutto con Ferdinando II, diede un impulso ulteriore alla crescita di una nuova classe amministrativa in cui, agli uomini legati personalmente al sovrano, si sostituivano funzionari selezionati secondo criteri di competenza e istruzione. La modernizzazione dell'apparato burocratico, tuttavia, continuò a convivere con la persistenza di reti clientelari, interessi municipali e residui assetti feudali, quali «l'estrazione ancora nobiliare del personale degli uffici»[23]. Anche qui, il controllo dell'impiegato si esercitava attraverso un sistema disciplinare ampio ma privo di una normativa organica. Accanto ai provvedimenti contro la «cattiva condotta» e alle sospensioni per mancanze nel servizio, permaneva una forte discrezionalità dell'autorità superiore, cui spettava persino la possibilità di destituire i funzionari *ad nutum*.

Parallelamente all'ampio potere decisionale dell'autorità superiore, l'ordinamento borbonico riconosceva all'impiegato alcune forme nuove di tutela, come la facoltà di reclamare contro i provvedimenti disciplinari e la *garentìa*, istituto di derivazione napoleonica che impediva la rimozione o la sanzione del dipendente in assenza di una procedura codificata[24].

All'indomani dell'unificazione nazionale, il pluralismo amministrativo degli Stati preunitari fu progressivamente assorbito dal modello sabaudo. La costruzione dello Stato unitario comportò anche l'unificazione di culture amministrative differenti: reclutamento, carriere, codici di comportamento e perfino le differenti nomenclature

---

[22] Ivi, p. 17.
[23] G. MELIS, *Storia...*, cit., p. 18.
[24] Per una trattazione esaustiva dell'argomento di veda F. ROSSI, *cit*., pp. 17-20.

furono ricondotti entro un unico assetto istituzionale. Come osserva Filippo Rossi, di quel «variegato mondo amministrativo risorgimentale non rimase che la nostalgia di chi fu costretto ad abbandonare il proprio sistema in nome di un impianto 'nazionale' per suggestioni, ma 'sardo' nei fatti»[25].

2.2. «Di niun sapore italiano»: la lingua burocratica dell'Italia unita

Malgrado la percezione dei contemporanei, secondo cui gli impiegati «non si contano più a schiere, sono divenuti legioni»[26], il personale amministrativo dello Stato unitario rimase inizialmente relativamente contenuto. Soltanto a partire dagli anni Settanta, con l'espansione dei nuovi apparati amministrativi, il numero dei dipendenti pubblici iniziò ad aumentare, passando dai sessantamila funzionari degli Stati preunitari ai quasi novantamila verso la fine del secolo. Anche allora, tuttavia, la percentuale dei dipendenti statali italiani restava assai inferiore rispetto a quella degli altri paesi europei: circa il tre per mille della popolazione, contro l'undici per mille della Francia e l'otto per mille del Belgio[27]. Un ruolo decisivo nell'aumento del numero di impiegati fu svolto dai ministeri di nuova formazione: le Regie Poste, fondate a Torino nel 1862, e i Telegrafi dello Stato confluirono nel 1889 nel Ministero delle Poste e dei Telegrafi, mentre nello stesso anno il Ministero del Tesoro acquisì una piena autonomia da quello delle Finanze[28].

Eppure la caratteristica che finì per connotare l'amministrazione della nuova Italia non fu tanto l'aumento del personale statale, quanto la sua composizione geografica e culturale. La maggior parte degli impiegati inseriti negli organici dello Stato, soprattutto nei ruoli di rilievo, proveniva infatti dal Piemonte o, più in generale, dalle regioni

[25] Ivi, p. 20.
[26] Il discorso del deputato Levi, citato da A. CARACCIOLO, *Storia e società civile: problemi dell'unificazione italiana*, Torino, Einaudi, 1960, p. 815, è ripreso da G. Melis in *Storia...*, cit., nota 49, p. 31.
[27] *Ibidem.* Per i dati sul pubblico impiego nel 1896 cfr. nota 52, p. 32-33.
[28] Il Ministero delle Poste e dei Telegrafi nacque ufficialmente con il Decreto Regio 10 marzo 1889, n. 5973, mentre con il Regio Decreto n. 5988, il Ministero del Tesoro, già previsto dal 1877 ma spesso unito alle Finanze, riceve le sue attribuzioni definitive e, pochi mesi dopo, la nomina di un proprio Ministro dedicato, sancendo la separazione politica ed economica dei dicasteri. Questa coincidenza temporale non è casuale: entrambi i provvedimenti facevano parte della grande riforma amministrativa di Francesco Crispi.

settentrionali, come mostrano gli studi di Francesco Saverio Nitti citati da Melis.[29] L'assorbimento, entro il modello sabaudo, di tradizioni istituzionali e culture burocratiche differenti si rivelò tutt'altro che lineare: un comune sentimento di estraneità si diffuse, infatti, nei confronti di quel processo di omologazione amministrativa che i contemporanei bollarono ben presto come 'piemontesizzazione'[30].

Non solo le nuove pratiche e gerarchie, ma anche il linguaggio stesso degli uffici fu percepito come ostile e avulso dai contesti locali. La lingua burocratica italiana, ibrida e sovraregionale, densa di francesismi, tecnicismi amministrativi e formule giuridiche, divenne uno dei principali bersagli della pubblicistica purista e neotoscanista negli anni successivi all'Unità. Sulle pagine della rivista *La Unità della lingua*, Pietro Fanfani denunciava le «sconcezze» diffuse soprattutto negli «Atti pubblici», prendendo di mira un lessico percepito come artificiale e contaminato da forestierismi: dai prestiti come *dossier* e *borderò*, ai tecnicismi come *vidimare*, *preventivo* o *consuntivo*, fino a costruzioni sintattiche modellate sul francese, come l'uso del verbo *venire* in funzione ausiliare[31]. La riprovazione puristica colpiva dunque una lingua già avvertita come distinta dall'uso comune e, proprio per questo, facilmente riconoscibile. In una commedia del 1863 di Giuseppe Costetti, *Le mummie*, l'impiegato Atanasio Salari si esprime in un burocratese meccanico anche nella comunicazione informale con la propria moglie, tanto che una nota dell'autore avverte: «A quando a quando il linguaggio d'Atanasio è puramente burocratico, e quindi non sempre in buona lingua»[32].

---

[29] Cfr. G. MELIS, *Storia...*, cit.

[30] Sul diffondersi, all'indomani dell'unificazione, di un sentimento antipiemontese nelle diverse aree della penisola, cfr. F. NAVIRE, *Torino come centro di sviluppo culturale. Un contributo agli studi della civiltà italiana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, p. 366, dove si osserva come già nel 1861 si manifestasse «in tutta la Penisola una forte avversione alla preponderanza dei Piemontesi nei pubblici uffici». Navire ricorda inoltre la diversa provenienza delle critiche: i Lombardi, e in particolare i Milanesi, ironizzavano sulla rigidità dei funzionari piemontesi, i Fiorentini li definivano «beoti d'Italia» mentre Napoletani e Siciliani «li rimproveravano di scarsa fantasia».

[31] Si veda sull'argomento F. FUSCO, *Il linguaggio del diritto e della burocrazia nel XIX secolo tra aperture e istanze puristiche*, in «Italiano LinguaDue», vol. 8, 2016, pp. 246–268, p. 256.

[32] G. COSTETTI, *Le mummie*. *Commedia in 4 atti*, Milano, Sonzogno, 1863, p. 13. Sulla commedia si veda *infra*, pp. 82-83.

Il termine stesso *impiegato* «nato sul calco del francese *employé* e già in uso nella Toscana dei Lorena»[33], si diffuse progressivamente in tutta Italia. L'esito più interessante, tuttavia, è proprio quello del termine *burocrazia*, «fin dall'origine marcato negativamente»[34] come osserva Luca Serianni: si tratta infatti dell'unione del francese *bureaux*, 'uffici', con il greco *κράτος*, 'potere', che assunse subito la connotazione polemica di 'strapotere degli uffici': l'elemento *-crazia* non assume qui «il valore obiettivo assunto in *democrazia* o in *aristocrazia*, ma una connotazione polemica (come in *plutocrazia* o in formazioni scherzose come *asinocrazia*»[35].

La costruzione dello Stato unitario passava dunque anche attraverso l'imposizione di un italiano distante dall'uso, una *koiné* burocratica percepita, soprattutto nelle regioni meridionali, come segno concreto di una colonizzazione da parte del nuovo potere centrale. Accanto alla nuova lingua amministrativa, i decenni postunitari videro la diffusione delle parlate piemontesi veicolate dai funzionari sabaudi che, presidiando i vertici delle gerarchie in tutta la penisola, conservavano il proprio dialetto anche nella comunicazione con i subalterni locali. In *Storia di un periodo dell'amministrazione italiana* (1891), il funzionario napoletano Giuseppe Giannelli ricorda come i dirigenti si esprimessero «in dialetto piemontese, ovvero in quel francese provenzale che anticamente parlavasi nella buona società piemontese», una lingua che al giovane funzionario appariva composta di «modi di dire erronei e di niun sapore italiano»[36].

Da esperienza amministrativa, la 'piemontesizzazione' generò rapidamente uno di quei *topoi* destinati ad attraversare a lungo la cultura nazionale e l'immaginario letterario: la figura del funzionario piemontese, il forestiero settentrionale, percepito nella sua alterità e distanza nei confronti dei contesti centro-meridionali.

«Era un piemontese severo, talvolta duro, che comandava alle telegrafiste come a un plotone di soldati»: così Matilde Serao tratteggia nel 1884 il direttore dell'ufficio dei

---

[33] Ivi, p. 251.
[34] L. SERIANNI, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 124.
[35] *Ibidem* (corsivo nel testo).
[36] Le citazioni di G. GIANNELLI, *Storia di un periodo dell'amministrazione italiana,* Salerno, Stab. Fratelli Jovane, 1891 sono raccolte in G. Melis, *Storia...*, cit, p. 37 e Ivi, nota 63, p. 38.

Telegrafi di Napoli, un «vero allobrogo»[37], secondo una definizione che cristallizza a un tempo l'estraneità linguistica e la distanza culturale. Circa un secolo più tardi, Andrea Camilleri tornerà a evocare la medesima distanza, nel dialogo tra il tenente siciliano Lanza e il generale sabaudo Saint-Pierre: «Non sia pi lông che n'dì sensa pan!»[38] è l'espressione con cui il generale liquida il proprio subalterno siciliano, in un piemontese volutamente incomprensibile.

2.3. «È un bel servire»: l'immaginario impiegatizio nella stampa umoristica

Prima di approdare stabilmente alla scena teatrale, al racconto breve o al romanzo, l'impiegato letterario italiano fa la sua comparsa nelle pagine della stampa umoristica, mutuando inizialmente dal modello francese l'idea di un 'tipo' burocratico da osservare e deformare. Le riviste satiriche italiane guardano a Balzac anche negli anni in cui la censura investe la sua opera, ed è significativo, per il nostro discorso, che nel novero dei romanzi colpiti rientri anche *Gli impiegati*.

Nel 1842 un decreto della Sacra Congregazione del Santo Uffizio di Roma inseriva nell'Indice dei libri proibiti proprio *La Femme supérieure* di Balzac. Nello stesso anno, a Milano, la rivista *L'Amico Cattolico* confermava ai propri lettori il divieto relativo a questo e altri romanzi dello scrittore[39]. La censura, intervenuta a più riprese negli Stati italiani nei confronti dell'opera balzachiana, non impedì tuttavia la vasta circolazione dei suoi testi tra gli anni Trenta e Cinquanta dell'Ottocento. Racconti, romanzi, fisiologie, lettere furono letti e adattati in forme diverse, spesso attraverso «versioni libere, approssimative e disinvolte, largamente infedeli»[40]. Una di queste rielaborazioni, priva della paternità dell'autore, appare il 2 ottobre 1848 tra le pagine del giornale umoristico fiorentino «Il Lampione. Giornale per tutti»[41] fondato nel 1848 da Carlo

---

[37] M. SERAO, *Telegrafi dello stato*, Napoli, Polidoro, 2022, p. 53.
[38] A. CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 127.
[39] Cfr. R. DE CESARE, *La prima fortuna di Balzac in Italia*, Vol. II, Torino, Aragno, 2005, pp. 808 e 873.
[40] Ivi, Vol. I, p. 36.
[41] Fondato a Firenze il 13 luglio 1848, da Carlo Lorenzini (Collodi), «Il Lampione» si colloca tra i più significativi fogli politico-satirici del Quarantotto italiano. La sua prima serie appartiene alla grande stagione del giornalismo umoristico del 1848-1849, favorita dall'allentamento della censura e segnata da

Lorenzini (Collodi). Il titolo dell'articolo è *Fisiologia dell'impiegato*: si tratta di un estratto variamente rielaborato della *Physiologie de l'employé* composta da Balzac, come si è detto, tra il 1840 e il 1841. L'attacco conserva il gesto classificatorio proprio delle fisiologie, ma lo piega immediatamente verso una comicità più dimessa e concreta:

> Cominciamo da definire un impiegato - Cos'è un impiegato?
> La questione è grave, né tanto facile è la risposta non avendo ancora la Società stabilita a qual classe appartenga la burocrazia - Nonostante esaminando la cosa dal lato materiale crederei che l'impiegato si potesse definire - un uomo che per vivere ha bisogno quasi generalmente d'una provvisione, e che non può abbandonare il suo posto non sapendo far altro che copiare. Quindi la cassa della finanza è divenuta la sua stella, il 16 d'ogni mese una immagine soavissima che gli parla sempre al pensiero. L'impiegato come lo vedo io, cioè quella macchina che per sett'ore del giorno o ricopia, o mangia, o discorre senza far nulla, è compreso in una grande categoria, che dal custode arriva sù sù perfino al Segretario inclusive[42].

Il confronto con il testo balzachiano consente di misurare subito il carattere libero dell'adattamento. Nell'opera originale la definizione suonava infatti:

> Che cos'è un impiegato? A quale grado inizia o termina l'impiegato?
> [...] La definizione migliore dell'impiegato potrebbe essere perciò questa: un uomo che per vivere ha bisogno dello stipendio e che non è libero di lasciare il proprio posto perché non sa fare altro che maneggiare scartoffie.
> [...] In base a questa chiosa, l'impiegato dev'essere un tale che scrive seduto in un ufficio[43].

La struttura della descrizione resta riconoscibile: anche nel «Lampione» l'impiegato è l'uomo che vive di retribuzione e che non può sottrarsi al posto perché privo di altra competenza. Tuttavia la rielaborazione italiana sposta l'accento dal quadro generale

---

una satira di contenuto esplicitamente politico. Il sottotitolo, «Giornale per tutti», dichiara la vocazione popolare la cui funzione, pedagogica e militante, spiega anche il rilievo assunto dalla caricatura.

[42] «Il Lampione. Giornale per tutti», n. 68, Firenze, 2 ottobre 1848. Le pagine digitalizzate della rivista sono consultabili nel portale dell'Emeroteca della Biblioteca nazionale centrale di Roma http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/TO00187518/1848/Ottobre/1.

[43] H. DE BALZAC, *Fisiologia dell'impiegato*, cit., pp. 5-7.

dell'apparato amministrativo alla condizione materiale e quotidiana: lo «stipendio» (*traitement* nell'originale francese) diventa «provvisione», mentre il «maneggiare scartoffie» (*paperasser*) si contrae nell'atto ancor più demansionato e meccanico del «copiare». Inoltre, la «cassa della finanza» e il «16 d'ogni mese» introducono una concretezza locale assente nella formulazione originale. Qui l'impiegato viene a identificarsi con l'uomo della paga, dell'attesa mensile, della dipendenza dalla cassa. Anche l'immagine della «macchina» radicalizza ulteriormente in senso caricaturale la definizione di partenza, riducendo l'impiegato a una serie di atti elementari e ripetitivi: «ricopia», «mangia», «discorre senza far nulla».

Un secondo passaggio, in continuità col testo originale, insiste sulla funzione degli impiegati, spostando però l'ambientazione amministrativa dalla Francia alla Toscana, sede della testata giornalistica:

> A che servono gli impiegati? Misericordia di Dio a che servono? O nemici della burocrazia! quando finirete di metter fuori tante parole?
> Noi facciamo osservare alla Francia, alla Spagna, alla Prussia, alla Russia, alla China, alle repubbliche d'America, ed all'Austria infine dove i burocratici rubano, che in Toscana non si spende nè s'incassa una sola mezzalira senza che non venga ordinato e domandato per lettera, con documenti prodotti e riprodotti, verificati e riconosciuti più volte[44].

Laddove l'originale balzachiano riportava:

> [...] a che servono gli impiegati? Se infatti l'impiegato sa solo maneggiare scartoffie, deve valer poco quell'uomo. Non si cava nulla dal nulla. Fin quando, voi nemici della burocrazia, continuerete a spargere queste frasi vuote quanto gli impiegati?
> [...] Facciamo notare ora all'Europa, alla Cina, alla Russia (dove tutti gli impiegati rubano), all'Austria, alle repubbliche americane, al mondo intero che, a tale prezzo, la Francia ha l'amministrazione più inquisitrice, puntigliosa, scribacchina, pedante, elencatrice, meticolosa, la più massaia insomma fra le amministrazioni passate, presenti e future. Non s'incassa o spende un quattrino in Francia senza che ciò sia

[44] «Il Lampione. Giornale per tutti», n. 68, cit.

> ordinato con una lettera, richiesto con una lettera, comprovato da una pezza d'appoggio; portato e riportato su statini; pagato dietro quietanza[45].

Nell'adattamento dal modello francese alla pagina del «Lampione», la serie aggettivale di Balzac si contrae sensibilmente: scompare il crescendo della straordinaria accumulazione balzachiana mentre resta il motivo fondamentale della proliferazione burocratica, tradotto in forma più asciutta. L'adattamento si distingue dall'originale per due ragioni principali: da un lato la minore ampiezza retorica, dall'altro la ricollocazione del bersaglio nella Toscana del 1848. Ciò che in Balzac apparteneva alla grande macchina amministrativa francese diventa, nel giornale fiorentino, una satira locale e immediatamente riconoscibile.

Questa differenza può essere ricondotta alla natura assunta dalle fisiologie nel contesto italiano. Giuseppina Paone osserva infatti che, mentre in Francia le *physiologies* godono di una più definita tradizione libraria e lessicografica, in Italia il termine «fisiologia» resta a lungo ancorato al significato medico-scientifico, e la moda fisiologica assume prevalentemente una forma giornalistica[46]. Ne deriva uno spostamento significativo: la fisiologia italiana tende meno alla costruzione sistematica e panoramica del tipo sociale e più alla forma rapida della «macchietta», intesa come abbozzo, schizzo caricaturale, figurina colta attraverso pochi tratti dominanti. La *Fisiologia dell'impiegato* del «Lampione» si colloca precisamente in questa zona di transizione: riprende la struttura classificatoria del modello francese, ma la condensa in una scena più breve, più visiva, più direttamente caricaturale. Le illustrazioni originali di Louis-Joseph Trimolet, che accompagnavano l'edizione della *Physiologie* stampata a Parigi da Aubert e Lavigne[47], sono qui reinterpretate secondo il gusto tipico della testata. Secondo Giuseppina Paone, le «eleganti caricature, vignette, ritratti, fregi»[48] diventano presenza fissa nella terza pagina a partire dal numero del 10 novembre 1848;

---

[45] H. DE BALZAC, *Fisiologia dell'impiegato*, cit., pp. 10-12.
[46] Cfr. G. PAONE, *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso-Collodi*, [Tesi di dottorato], Napoli, Università Federico II, 2017.
[47] La stampa originale del 1841 è consultabile sul portale bibliografico digitale della Bibliothéque Nationale de France «Gallica»: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85302729?rk=21459;2
[48] La citazione da «Il Lampione», 29 settembre 1848, è presente in G. PAONE, cit, p. 223.

il dialogo fra testo e immagine appartiene dunque alla fisionomia stessa del giornale, che affida alla caricatura una funzione di commento e smascheramento[49].

La vignetta che accompagna l'articolo rende visibile il passaggio dalla fisiologia alla macchietta. Nell'immagine, il motivo economico, introdotto fin dall'attacco, si concentra in una scena unica. La porta della «Cassa» reca il cartello «Appigionasi»: il luogo da cui dipende la sicurezza materiale dell'impiegato appare chiuso, quasi messo in affitto.



Figura 1: *Anche il dì sedici non è più un giorno buono!,* vignetta a corredo di *Fisiologia dell'impiegato* in «Il Lampione. Giornale per tutti», n. 68, Firenze, 2 ottobre 1848.

Di fronte al cassiere inerme, l'impiegato perde compostezza e il gesto di sorpresa traduce visivamente lo sdegno prodotto dalla riscossione mancata. Il titolo - *Anche il dì*

[49] La vicenda del «Lampione», del resto, non si esaurisce nella stagione quarantottesca: interrotta la prima serie dopo il 1849, la testata rinascerà nel 1860, in un clima politico ormai orientato verso l'annessione e l'unità nazionale, grazie ancora all'iniziativa di Collodi. Paone colloca la rinascita del «Lampione» nella fase annessionistica del percorso collodiano, riconoscendo nel giornale una delle tappe decisive della sua formazione intellettuale e stilistica.

sedici non è più un giorno buono! - riduce la crisi del 1848 a una disfatta salariale. Le battute finali dell'articolo esplicitano il senso della scena:

> L'impiegato ha veduto fin'adesso tranquillo e sicuro avvicendarsi le fasi politiche, perché la rivoluzione che ha rovesciato il vecchio edifizio non è caduta sopra il suo capo. Ma forse i bei tempi di prima sono spariti anche per lui. La voce popolare, la stampa, le Camere gli preparano un diverso avvenire. Forse una sventura più orribile lo minaccia, quando alla cassa della depositeria troverà un ritardo alle sue riscossioni. Pietrificato all'annunzio tremendo mi sembra di sentirlo esclamare, anche il dì sedici non è più un giorno buono!![50]

La grande storia politica del tempo viene filtrata attraverso la piccola economia dell'impiegato, per il quale il mutamento istituzionale diventa minaccioso solo quando incrina la certezza della paga mensile. Si ripresenta così, in forma giornalistica e caricaturale, un motivo già emerso a proposito del microcosmo impiegatizio di Balzac e Gogol' ed esplicitato nel Policarpo de' Tappetti di Vassallo: la riduzione della dimensione politica a contingenza personale o, meglio, salariale[51]. Nel numero 92 dello stesso mese è ancora l'asservimento alla paga ad essere oggetto di scherno. In una vignetta dal titolo *Coro d'impiegati vecchi al nuovo Ministero*, il motivo della dipendenza salariale si salda a quello del servilismo politico: davanti alla soglia del «Ministero», gli inchini restituiscono la preoccupazione con cui degli impiegati - significativamente raffigurati in proporzioni ridotte - accolgono in quei mesi l'avvicendamento dei governi Alfieri e Perrone e, al contempo, la disponibilità a trasferire la propria fedeltà a chi garantisca la continuità dell'impiego:

> Tremende furon l'ire!
> Duro il servir sarà!
> Si serva!! è un bel servire
> Servir chi pagherà[52].

---

[50] «Il Lampione. Giornale per tutti», n. 68, cit.
[51] Cfr. *supra*, pp. 26-27.
[52] «Il Lampione. Giornale per tutti», n. 92, Firenze, 30 ottobre 1848.

«Il Lampione» rappresenta soltanto uno dei primi esempi di una più ampia stagione della stampa satirica italiana: la sua comparsa va iscritta in quella straordinaria fioritura della stampa satirica che, dal biennio 1848-1849[53], si protrasse fino ai primi anni Settanta dell'Ottocento registrando nel corso di pochi decenni la produzione di centinaia di testate: un «diluvio giornalistico»[54] dovuto in parte all'allentamento della censura, in parte alla crescente politicizzazione dello spazio pubblico.



Figura 2: *Coro d'impiegati vecchi al nuovo Ministero* in «Il Lampione. Giornale per tutti», n. 92, Firenze, 30 ottobre 1848.

«Purtroppo si sa molto poco sulle tirature e sull'organizzazione delle redazioni. Nella maggior parte dei casi si trattava di iniziative improvvisate di patrioti, uomini politici,

[53] Per una trattazione approfondita si veda sull'argomento M. ANTONELLI, *Satira politica e Risorgimento. I giornali italiani, 1848-1849*, Torino, Carocci, 2013.
[54] G. PAONE, *cit*., p. 170.

professionisti, intellettuali, singoli o associati, il cui obiettivo era intervenire direttamente nell'agone pubblico»[55], osserva Marina Antonelli.

Ciò che emerge, tuttavia, è che in quegli anni Firenze, Roma, Milano, Venezia, Torino e Napoli divennero i centri di una produzione giornalistica vivace e polemica, fortemente legata all'attualità, nella quale la caricatura scritta e disegnata assunse una funzione oltre che comica, pedagogica e militante. All'affermazione della caricatura nostrana - un genere già ampiamente diffuso in Inghilterra e in Francia - contribuì sicuramente la diffusione della tecnica litografica, che rese più agevole la circolazione delle immagini[56].

In questo quadro, il giornalismo piemontese assunse un peso particolare. La libertà di stampa, garantita dallo Statuto albertino, consentì infatti una maggiore continuità alle testate umoristiche e politiche e non è un caso che proprio a Torino si affermino due fogli destinati a occupare un posto centrale nella satira del secondo Ottocento: «Il Fischietto»[57], nato nel 1848 vicino all'area monarchico-costituzionale, e «Il Pasquino»[58], fondato nel 1856, il cui nome si ispirava alla celebre statua romana, emblema della satira popolare. Il loro sviluppo si colloca tuttavia entro una congiuntura mutata. Dopo la sconfitta del movimento rivoluzionario la censura tornò a irrigidirsi e molti giornali furono costretti al silenzio. Lo Stato sardo rappresentò, in questo quadro, un'eccezione relativa: la libertà statutaria permise la sopravvivenza del «Il Fischietto», mentre dal 1856 «Il Pasquino» inaugurò una nuova stagione del giornalismo umoristico

---

[55] M. ANTONELLI, *cit*., p. 23.

[56] G. PAONE, *cit*., p. 21.

[57] Per una disamina approfondita delle riviste ottocentesche si veda F. DELLA PERRUTA, I*l giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 205. Fondato a Torino nel 1848 da Lorenzo Pedrone (Icilio) e Giuseppe Cassone, «Il Fischietto» fu pubblicato fino al 1916 e rappresentò il più importante periodico satirico torinese dell'età risorgimentale, nonché una delle testate umoristiche più fortunate dell'Italia unita. Di orientamento liberale e vicino alla politica cavouriana, raggiunse una tiratura di circa 2.500-3.000 copie e si avvalse della collaborazione di figure come Vittorio Bersezio, Giuseppe Cesana e Casimiro Teja.

[58] «Il Pasquino» rappresentò il naturale complemento del «Fischietto» nel panorama della satira torinese. Fondato a Torino nel 1856 da Giuseppe Augusto Cesana e Giovanni Piacentini, fu pubblicato fino al 1930, quando venne soppresso dal regime fascista, per poi riprendere le pubblicazioni nel secondo dopoguerra fino al 1956. Illustrato fin dal primo numero dalle caricature di Casimiro Teja, privilegiò inizialmente la satira di costume, estendendo solo successivamente il proprio interesse alla politica e alle trasformazioni amministrative dell'Italia unita.

in cui la satira politica lasciava spazio a quella tipologica e di costume, mutando, solo in apparenza, il proprio bersaglio.

Se «Il Lampione» aveva offerto uno dei primi esempi di ricezione caricaturale dell'impiegato, sarà nella stampa torinese degli anni Sessanta, all'indomani dell'unificazione amministrativa, che il tipo burocratico entrerà stabilmente nel repertorio satirico del nuovo Stato. La satira di costume, d'altra parte, non è appannaggio esclusivo della stampa umoristica: anche i quotidiani vi dedicano ampio spazio, spesso ingaggiando con i fogli satirici un gioco di repliche incrociate, nel quale il tipo sociale dell'impiegato diventa occasione di discussione pubblica. È il caso dello scambio polemico instaurato nel 1863 tra la «Gazzetta del Popolo»[59], quotidiano torinese, e «Il Fischietto», in occasione di un decreto relativo all'orario degli impiegati. In una pagina della «Gazzetta del Popolo» dell'11 novembre, un impiegato fittizio finge di indirizzare le proprie rimostranze sulle disposizioni lavorative, al ministro Minghetti in persona. La lettera, significativamente presentata come *Lettera d'un sequestrato*, protesta contro l'immagine dell'impiegato ozioso, denunciando la campagna di derisione pubblica che si sarebbe abbattuta sulla burocrazia:

> Ma permetta che le esponga un po' le condizioni nostre, dopo che le SS. LL. menano la carretta dello Stato. [...] Si son posti a farci una guerra alla Murawieff, rompendoci la carriera [...] e sono andati tanto sblaterando della nostra asineria e malavoglia, che gl'impiegati sono stati posti in berlina da tutti i giornali [...]. Ella, signor Ministro, ha ordinato un orario di 7 ore continue, che non frutterà né al lavoro, né al decoro, né a quella buona corrispondenza d'armonia che è tanto utile conservare tra superiori e subalterni. […] Nel suo Ministero, dov'Ella ha introdotto tale orario, si bestemmia già come turchi, e toccherà a Lei rispondere a Dio dei peccati delle povere vittime. […] Cavour pure voleva tentare l'orario continuato, e capì che era meglio stare al vecchio sistema. Sette ore continue, chiusi in un locale,

[59] Quotidiano di orientamento liberale fondato nel 1848 da Felice Govean, Giovanni Battista Bottero e Alessandro Borella, la «Gazzetta del Popolo» conobbe una rapida affermazione grazie al prezzo contenuto e all'ampia diffusione presso la piccola e media borghesia urbana. Vicina alla politica cavouriana, rappresentò una delle principali sedi del dibattito pubblico nel Piemonte risorgimentale. La testata continuò le pubblicazioni fino al 1945, riprendendo poi nel secondo dopoguerra e cessando definitivamente nel 1983.

> senza respirare un fil d'aria, senza far un passo, senza bere un sorso d'acqua, lavorando sempre nella prosa monotona della burocrazia, non c'è barba d'uomo che le faccia a lungo […]. Ci pensi su, Eccellenza; ma si tenga a mente che sette ore continue, dalle 10 alle 5, nessuno le farà, perché non le può fare[60].
>
> Y fratello d'X.

Il provvedimento cui allude la stampa coeva non sembra rintracciabile nelle pagine della «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» e della *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti* dell'autunno 1863. È verosimile che l'ordine relativo all'orario di sette ore sia stato comunicato tramite una circolare amministrativa interna o un ordine d'ufficio non pubblicato, quindi, nelle raccolte normative ufficiali. L'articolo conserva tuttavia un notevole valore documentario, poiché restituisce la percezione contemporanea della misura imposta agli impiegati dello Stato. La svalutazione del pubblico impiego appare ormai cristallizzata, a questa altezza cronologica, in un luogo comune dell'opinione pubblica, che la stampa satirica recepisce e trasforma in oggetto di derisione. Al motivo ricorrente dell'«asineria e malavoglia» si affianca quello del controllo disciplinare, che si traduce in una rigida sorveglianza intenta a registrare ogni interruzione del servizio, persino quando dettata da esigenze fisiologiche come «respirare un fil d'aria» o «bere un sorso d'acqua».

La critica, a ben vedere, non investe tanto la durata dell'orario, quanto la sua continuità. L'obiezione dell'impiegato riguarda infatti l'impossibilità di sostenere sette ore consecutive di lavoro sedentario senza interruzioni. La satira registra qui una novità nella concezione del lavoro amministrativo: la progressiva trasformazione del tempo di lavoro in una prestazione continuativa e controllata. Si tratta di una misura alla quale, secondo l'articolista, perfino Cavour avrebbe rinunciato.

Se la *Lettera d'un sequestrato* costruisce, sia pure caricaturalmente, il punto di vista dell'impiegato, la risposta del «Fischietto» rovescia il dispositivo comico mettendo in scena la voce del potere. In una pagina del 14 novembre dello stesso anno - intitolata

---

[60] «Gazzetta del Popolo», n. 310, 11 novembre 1863, Torino, p.4. Le pagine digitalizzate del giornale sono consultabili online al link https://books.google.it/books?id=VLnikmyWBWMC.

programmaticamente, *O mangiar questa minestra!...* – il foglio finge, infatti, di pubblicare una lettera dello stesso Minghetti, indirizzata all'autore della protesta apparsa sulla «Gazzetta del Popolo», nella quale il ministro, anziché difendere la logica del nuovo orario, ne rivela cinicamente la funzione selettiva:

> Il mio nuovo orario di 7 ore *filate* non le andò a sangue. Lo chiama dannoso al lavoro, al decoro ed alla buona armonia che deve regnare tra superiori e subalterni. [...] Codesta si chiama *ingenuità* numero uno!...
> E non vede, semplicissimo sig. Y, che l'*orario* in discorso è un nuovo piccolo tiro onde riuscire appunto, se è possibile, a scontentare, a indisporre un'altra quantità d'impiegati contro di noi e contro il servizio?...
> Non s'accorge che indisposti e scontenti finiranno così i medesimi per *andarsene da loro*, o – dietro ripetute negligenze – per *essere mandati*... come «sopra»?...
> [...] Un *buon impiegato* deve pensare che se egli non mangia, non beve, non fuma per sette ore, i suoi superiori – cioè il Ministro, il Segretario Generale, i Direttori Generali ed i Capi-Divisione – esenti dall'orario suddetto – mangiano, bevono e fumano per lui!... Questa dev'essere la sua consolazione, la sua ambizione, la sua gloria![61].

«Il Fischietto» radicalizza dunque la protesta, trasformando l'orario in un meccanismo di espulsione: la misura introdotta avrebbe lo scopo, infatti, non tanto di disciplinare il lavoro quanto di produrre dimissioni, negligenze, nuove assenze da colmare secondo logiche clientelari. La finta polemica inscenata dalla «Gazzetta del Popolo» e dal «Fischietto» mostra come, nel novembre 1863, l'impiegato sia divenuto una figura disponibile alla discussione pubblica. Sono questi, d'altra parte, i mesi successivi alla rappresentazione torinese della commedia che, più di ogni altra, porterà l'argomento al centro dell'opinione pubblica: nell'aprile dello stesso anno, infatti, al Teatro Alfieri di Torino, era andata in scena per la prima volta la commedia in dialetto piemontese *Le miserie 'd monsù Travet* (1863), che trasferiva sulla scena teatrale un tipo già circolante nella stampa umoristica.

---

[61] «Il Fischietto», n. 137, 14 novembre 1863, Torino. Le pagine digitalizzate della rivista sono consultabili nel portale della Biblioteca Digitale Lombarda: https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-131865.

Nel 1864 la polemica si sposta sul terreno della politica finanziaria. A farsene interprete è «Il Pasquino», che prende di mira la legge 14 luglio 1864, n. 1830[62], con cui il governo Minghetti, su iniziativa del ministro delle Finanze Quintino Sella, istituì in tutto il Regno la nuova imposta di ricchezza mobile[63], un provvedimento volto a uniformare, con una disciplina comune, la varietà dei regimi fiscali preunitari.

In prima pagina, nel numero del 20 novembre 1864, la rubrica *Scene contemporanee* ospita il racconto *L'impiegato... e la legge Sella*:

> Timoteo Passerini prende dalla misericordia dello Stato mille e duecento lire nominali per ogni 365 giorni della sua travagliata esistenza.
> Munificenza che secondo i calcoli del più elementare aritmetica gli frutta tre lire e 20 centesimi circa ad ogni tramonto di sole.
> E con 64 soldi d'Italia al giorno Passerini deve nutrirsi, portare una camicia addosso - comprarsi il sapone per la barba, pagare l'affitto del suo appartamento - una soffitta al settimo piano - e dare gli alimenti necessari alla candela, alla consorte, e ai suoi due eredi; che in parentesi hanno un appetito benedetto da Dio; ché è una gioia a vederli mangiare!
> Eppure - voi non lo credereste - Passerini nella sua disperata ristrettezza economica non ha avuto mai la frenesia idea di chiedere alla Provvidenza divina un colpo d'apoplessia - né per sé, né per il suo Capo-Sezione!
> [...] Tutto calcolato - la razza Passerini, non ostante l'indescrivibile vuoto delle sue saccocce - che farebbero a gara con la campana di una macchina pneumatica - ha vissuto abbastanza tranquilla fino all'altro ieri[64].

Il termine «misericordia» stabilisce fin dall'incipit il registro della caricatura: lo stipendio è presentato come una benevola elargizione, una «munificenza» che però, se

[62] La «Gazzetta Ufficiale» n. 173 del 22 luglio 1864 riporta il testo integrale della legge. All'art. 8 si legge: «La imposta sarà applicata ai contribuenti a norma dèi redditi certi o presunti, che essi percepiscono ogni anno, sia in nome proprio, sia in nome dei figli, della moglie e di altri membri della famiglia, per averne l'usufrutto o l'amministrazione libera».

[63] Sul portale del Ministero dell'Economia e delle Finanze è possibile leggere un paragrafo dedicato all'imposta di ricchezza mobile, i cui principi sono rimasti in vigore fino agli anni Cinquanta del Novecento. https://www.finanze.gov.it/it/il-dipartimento/fisco-e-storia/i-tributi-nella-storia-ditalia/1864-1973-imposta-di-ricchezza-mobile/

[64] *L'impiegato... e la legge Sella* in «Il Pasquino», n. 47, Torino, 20 novembre 1864. Le pagine digitalizzate della rivista sono consultabili nel portale della Biblioteca Digitale Lombarda: https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-19310.

scomposta nella minuta contabilità dei bisogni giornalieri, finisce per ridurre la quotidianità dell'impiegato a una dimensione di sopravvivenza. Il ricorso a un lessico assistenziale, in luogo di quello tecnico del lavoro, sortisce inevitabilmente l'effetto satirico desiderato. Subito dopo, con il richiamo all'introduzione della legge Sella, il registro cambia, e dall'ironia domestica alla parodia epica il passo è breve:

> Ma un lampo foriero di tempesta balenò sull'orizzonte!
> Quel lampo sprigionato dal cappello elettrico di Minghetti fu l'imposta sulla ricchezza mobile! [...] e l'eco ripercossa nelle profonde viscere di tutti gli applicati dello Stivale, ripeté le terribili parole: *ritenuta sullo stipendio degli impiegati*!!
> Da quel giorno funesto l'esistenza di Passerini è mutata - avvilito, pestato, incenerito dal fulmine di Sella, Timoteo va allo specchio, si guarda e sclama, come Nabucco: «L'ombra son io d'un TRE!»[65]
> Difatti i suoi tre franchi e 20 - fra la *mobile* di Minghetti, e la ritenuta di Sella - che non è *sella,* ma *basto*[66] pei poveri ruminanti dell'erario - sono ridotti a due con un poco di giunta [...][67].

Che si tratti di un provvedimento riguardante l'orario d'ufficio o di una legge sulle ritenute, il procedimento retorico è lo stesso: le riforme si traducono dapprima in una percezione corporea dell'impiegato, per riflettersi poi, inevitabilmente, sull'organizzazione del tempo e del denaro. La fortuna dell'argomento è testimoniata anche dalla serie di vignette dal titolo *A proposito della ritenuta degli stipendi* che Casimiro Teja[68] dedica alla legge Sella.

---

[65] «Ahi miserando veglio!.../ L'ombra son io del re.» sono i celebri versi pronunciati da Nabucodonosor nella Parte terza Scena terza dell'opera *Nabucco* di Giuseppe Verdi, su libretto di Temistocle Solera. L'articolista sostituisce ironicamente «re» con «tre», alludendo ai tre franchi del salario giornaliero che, dopo la ritenuta fiscale, si riducono a poco più di due.
[66] Il gioco di parole oppone la Sella/sella al basto: la prima è la seduta del cavallo, il secondo è la rozza intelaiatura di legno impiegata per il trasporto dei carichi sugli animali da soma.
[67] *L'impiegato... e la legge Sella* in «Il Pasquino», n. 47, cit.
[68] Casimiro Teja (1830-1897) fu collaboratore della rivista «Il Fischietto» e disegnatore del «Pasquino» del quale assunse la direzione dal 1863 fino all'anno della sua morte.

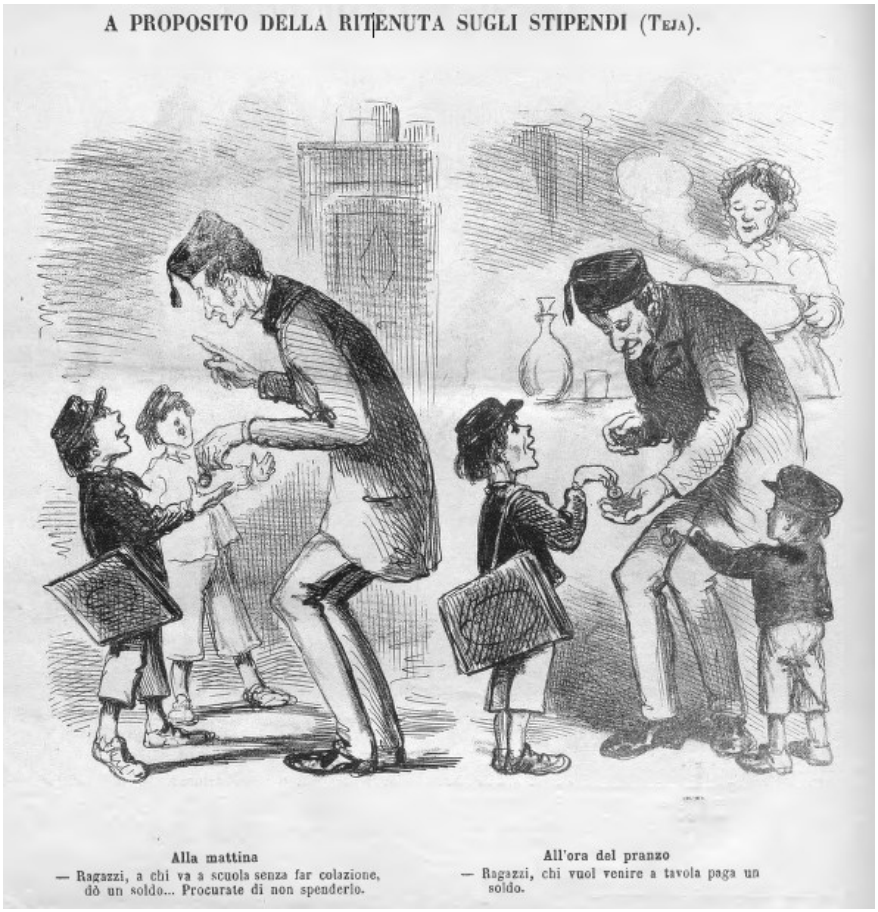


Figura 3: Teja, *A proposito della ritenuta sugli stipendi*, in «Il Pasquino», n. 48, Torino, 27 novembre 1864.

In una di esse, il testo a corredo dell'immagine propone gli espedienti cui l'impiegato dovrebbe ricorrere per sopravvivere alla riduzione dello stipendio:

> Alla mattina
> - Ragazzi, a chi va a scuola senza far colazione, dò un soldo... Procurate di non spenderlo.
> All'ora del pranzo
> - Ragazzi, chi vuol venire a tavola paga un soldo[69].

La caricatura estremizza le ricadute della ritenuta sulla vita familiare degli impiegati: il soldo risparmiato rinunciando alla colazione viene immediatamente riassorbito all'ora

[69] *L'impiegato... e la legge Sella* in «Il Pasquino», n. 48, Torino, 27 novembre 1864.

del pranzo, trasformando la gestione dei pasti in un paradossale esercizio di economia domestica.



Figura 4: Teja, *La riduzione della 'pianta' degli impiegati*, in «Pasquino», n. 51, Torino, 16 dicembre 1864

Il 1864 fu anche l'anno della Convenzione di Settembre, il cui Protocollo separato, mantenuto segreto, subordinava la sua efficacia al trasferimento della capitale da Torino a Firenze, provocando nella città i moti del 21 e 22 settembre. La prospettiva dello spostamento dei ministeri e degli uffici statali, destinata a coinvolgere direttamente migliaia di impiegati, offrì alla stampa un nuovo spunto satirico sul loro destino. Così, sulle pagine del «Pasquino», Teja tradusse in caricatura l'incertezza prodotta dalla prospettiva della riduzione degli organici. Il commento mette in scena un paradosso: qualunque sia la provenienza geografica, l'impiegato si sente destinato al licenziamento.

> Figuriamoci se non mi ridurranno! Sono piemontese, e degli impiegati piemontesi ora si deve distruggere persino il nome! Ingrata patria!

> Oh me l'aspetto! Non sono piemontese ed ora chi non è piemontese dev'essere messo alla porta, s'intende[70]!

La battuta rovescia ironicamente le contrapposizioni nate dopo la notizia del trasferimento della capitale, suggerendo che, nella nuova fase politica, nessuna appartenenza sia ormai garanzia della conservazione dell'impiego. Le vignette di Teja ironizzano su due forme complementari della precarietà burocratica: la prima insiste sulle conseguenze economiche delle ritenute salariali, che investono direttamente la vita familiare; la seconda sposta invece l'attenzione sull'insicurezza professionale, mostrando come il timore del licenziamento accomuni ormai tanto gli impiegati piemontesi quanto quelli provenienti dalle altre regioni del Regno.

La satira giornalistica tra gli anni Quaranta e Sessanta dell'Ottocento fissa attorno alla figura dell'impiegato un repertorio stabile di motivi che, muovendo dalla rielaborazione della *Fisiologia* balzachiana, si radica progressivamente nella dimensione più concreta dell'esperienza amministrativa italiana: se la dipendenza dalla paga mensile e il servilismo politico costituiscono ancora l'eredità più diretta dal modello francese, l'orario continuato, la ritenuta salariale e l'incertezza dell'impiego discendono invece dalle trasformazioni in atto nell'Italia postunitaria. Sono questi, d'altra parte, gli anni in cui debutta la commedia che, più di ogni altra, contribuirà a fissare l'impiegato nell'immaginario collettivo: nell'aprile del 1863, infatti, al Teatro Alfieri di Torino, andava in scena per la prima volta l'opera in dialetto piemontese *Le miserie 'd Monsù Travet*[71]. Con Vittorio Bersezio, il tipo burocratico, fino ad allora affidato soprattutto alla cronaca satirica, trovava sulla scena un personaggio destinato a diventare proverbiale.

2.4. «Travetti non è una cima»: l'invenzione dell'impiegato italiano

Una rubrica di fondo della «Gazzetta Ufficiale» del 9 aprile 1863, dal titolo *Spettacoli d'oggi*, informava i lettori che al Teatro Alfieri «(ore 3) la comica Comp. piemontese di

[70] *Ibidem.*
[71] Cfr. V. BERSEZIO, *Le miserie 'd Monsù Travet*, Gualtiero Rizzi e Albina Malerba (a cura di), Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980.

G. Toselli recita: *Le miserie d'monsù Travet*»[72]. La commedia aveva debuttato il 4 aprile, il sabato precedente la Pasqua, ed era stata accolta, almeno alla prima rappresentazione, «in un silenzio poco benevolo»[73]. Nella stagione compresa fra il 1862 e il 1869, definita da Delfino Orsi l'«età dell'oro»[74] del teatro in dialetto piemontese, la compagnia di Giovanni Toselli rappresentava il principale punto di riferimento della scena torinese. Secondo Federico Navire, è proprio all'attore cuneese che si deve la nascita del teatro dialettale piemontese: egli aveva, infatti, riportato stabilmente il dialetto sulle scene, riproponendo l'antico e popolare personaggio di Gianduia, il cui successo lo aveva persuaso «che era necessario passare da una recitazione a soggetto a una basata su testi letterari scritti apposta»[75]. Da una ricostruzione autobiografica dello stesso Bersezio, pubblicata nelle *Appendici* della «Gazzetta del Popolo» del 1896, si apprende che sarebbe stato proprio Toselli a suggerirgli l'idea di una commedia dedicata alla vita di un impiegato[76]. L'attore avrebbe infatti riconosciuto riconosciuto nel personaggio della commedia *J'amis a la preuva* (1860), di Giovanni Zoppis[77], il nucleo di un tipo «nuovo ancora nel nostro repertorio»: una «macchietta d'impiegato»[78]. La ricostruzione, tuttavia, è stata ridimensionata da Gualtiero Rizzi: pur riconoscendo che Bersezio avesse ben presente la commedia di Zoppis, della quale aveva letto il copione, lo studioso osserva come tra le due opere non vi siano significative affinità. Più plausibile appare, invece, il richiamo a *Osvaldo o Mutazione di fortuna* (1845) di

---

[72] «Gazzetta Ufficiale» n. 85, 9 aprile 1863, Torino.
[73] G. RIZZI, *Presentazione* in V. Bersezio, *cit.*, p. XII.
[74] D. ORSI, *Il teatro in dialetto piemontese*, Milano, Stabilimento G. Civelli, 1890.
[75] F. NAVIRE, *cit.*, p. 364.
[76] Rizzi riporta la ricostruzione della genesi della commedia fatta da Bersezio, salvo poi chiarire che alcuni ricordi dello scrittore sono imprecisi e lacunosi o, talvolta, proprio falsati. Anche le successive analisi di Delfino Orsi, secondo Rizzi, soffrono di lacune documentarie e travisamenti che, accolte nella tradizione della storia letteraria italiana si sarebbero tramandate fino a Benedetto Croce.
[77] Poeta e commediografo dialettale, Giovanni Zoppis (1830-1876) esordì sulle scene con *Il linguaggio dei fiori* (1856) e legò il proprio nome soprattutto alla compagnia di Giovanni Toselli, per la quale compose numerose commedie in piemontese, fra cui *'L papà dla maestra*, *Marioma Clarin*, *J'amis a la preuva* e *'L rispet uman*. Costretto ad abbandonare il commercio a causa di una malattia, intraprese la carriera di stenografo della Camera dei deputati, seguendo il Parlamento da Torino a Firenze e infine a Roma. La sua attività teatrale si sviluppò parallelamente all'impiego parlamentare. Delfino Orsi osservò come il teatro di Zoppis fosse fondato sulla rappresentazione di «tipi» ricorrenti della società torinese, rilevando che «i suoi tipi si ripetono, colla fisonomia molto rassomigliante, in molte sue commedie». D. ORSI, *cit*, nota 1, p. 76.
[78] G. RIZZI, *cit*., p. VII.

Alberto Nota[79], nel quale compaiono, seppure sullo sfondo, quegli «abitatori dei Ministeri», con le loro «grettezze e cattiverie»[80], che sembrano anticipare almeno in parte alcuni motivi che Bersezio porterà a compiuta elaborazione nel *Monsù Travet*.

Un caso più problematico è rappresentato da *Le mummie* di Giuseppe Costetti[81], andata in scena al Teatro Carignano di Torino il 19 marzo 1863, appena due settimane prima del debutto di *Monsù Travet*. Costetti stesso sostenne in seguito che «il capolavoro di Vittorio Bersezio» fosse ispirato alla propria commedia, «l'una e l'altra raffiguranti lo spaccato di un Ministero»[82]. La quasi contemporaneità delle due rappresentazioni, tuttavia, insieme alla mancanza di testimonianze coeve che confermino tale affermazione, non consente di accertare un rapporto di dipendenza diretta fra le due opere. Più che di una derivazione documentabile, infatti, sembra opportuno parlare di una significativa concomitanza: nel volgere di poche settimane, due commedie torinesi portarono sulla scena la figura del funzionario ministeriale, sia pure con un rilievo assai diverso nell'economia dell'intreccio, segno che il mondo amministrativo era divenuto ormai un soggetto di particolare interesse anche per la scena teatrale[83].

---

[79] In occasione della rappresentazione di *Osvaldo, ovvero Mutazione di fortuna* al Teatro d'Angennes, la «Gazzetta Piemontese» del 13 Febbraio 1845, celebrava il ruolo di continuatore della tradizione nazionale di Alberto Nota (1775-1847), magistrato e commediografo, autore di commedie ispirate al modello goldoniano ma di gusto moraleggiante. Il giornale definì il suo teatro «un anello che rannoda il dramma antico col dramma moderno», riconoscendo nelle sue opere «la bella unità dell'azione», «la semplicità dell'orditura», «la naturalezza dei caratteri» e «l'utilità dello scopo». *Osvaldo* mette in scena un giovane avvocato che, dopo un'improvvisa ascesa economica, aspira a un'alta carica e sacrifica all'ambizione gli affetti e i doveri morali. Pur non assumendo ancora la condizione impiegatizia come proprio centro, la commedia introduce, nell'orizzonte del teatro piemontese precedente a Bersezio, il tema dell'ambizione legata alla carriera pubblica e all'avanzamento sociale.

[80] Ivi, p. XVI.

[81] Cfr. G. COSTETTI, *cit.*

[82] ID., *Il Teatro italiano nel 1800*, Bologna, Arnaldo Forni, 1901, p. 305.

[83] Giuseppe Costetti (1834 – 1928) fu autore di numerosi drammi e commedie rappresentati con successo nella seconda metà dell'Ottocento. Entrato dal 1860 nell'amministrazione del Ministero della Pubblica Istruzione, vi raggiunse il grado di capo divisione, continuando parallelamente la propria attività teatrale. L'esperienza di funzionario ministeriale accompagnò dunque gran parte della sua carriera di drammaturgo e fornì lo spunto per *Le mummie* (1863). Il titolo della commedia gioca sull'estensione del significato di mummia: «Le mummie non sono solamente a Venzone od in Egitto, ma ci stanno d'intorno ad ogni istante», esclama uno dei protagonisti. La metafora viene applicata indistintamente a una serie di figure sociali accomunate dall'inerzia e dall'inaridimento morale. L'ambiente ministeriale, pur occupando interamente il secondo atto e ricomparendo nel finale, non costituisce tuttavia il vero centro della commedia, che si sviluppa soprattutto attraverso un intreccio sentimentale e familiare fondato su

Il rapporto di Bersezio con il teatro dialettale non fu, tuttavia, lineare. Prima di diventare l'autore della più fortunata commedia del repertorio piemontese, egli guardò con forte diffidenza allo sviluppo del teatro in vernacolo. In un articolo pubblicato sulla «Gazzetta Piemontese» il 6 settembre 1859, lo scrittore avversava apertamente il progetto di un teatro stabile in dialetto:

> Ma vedete se non siamo pazzi! Si vuole - oh sì disgraziato anacronismo! - impiantare un teatro piemontese, con repertorio piemontese, con attori piemontesi, con facezie piemontesi (misericordia!), con piemontese fastidio. Mentre non è mai stata necessità cotanta che ci facessimo del tutto e in tutto e per tutto italiani; si pretende andare a ritroso e risuscitare l'epoca benedetta del Conte Piolet! E il linguaggio, non lo sapete voi? è carattere principale della nazionalità[84].

Il dialetto, agli occhi di Bersezio, rischiava di rallentare quel processo di costruzione nazionale al quale la lingua era chiamata a contribuire. Il teatro, pertanto, non doveva limitarsi ad assecondare l'uso del vernacolo - «questo barbarismo del nostro brutto dialetto, dannato a morire!» - ma concorrere alla diffusione dell'italiano, poiché anche il «povero popolo» avrebbe potuto essere educato attraverso «buone produzioni in buon italiano, popolare ed alla mano»[85].

La conversione di Bersezio al teatro dialettale passò attraverso un dibattito pubblico che egli stesso contribuì a costruire. Delfino Orsi riferisce infatti una testimonianza dello scrittore, contenuta in una lettera a lui indirizzata il 13 marzo 1890, nella quale

---

espedienti convenzionali: il matrimonio imposto, l'amore contrastato, i trascorsi segreti, le missive compromettenti e l'agnizione finale. Anche Atanasio Salari, il personaggio dell'impiegato, resta inserito in questa trama come carattere comico fra gli altri: il suo linguaggio burocratico, trasferito nella vita domestica, fornisce uno dei motivi ricorrenti della comicità, a tratti eccessivamente esibito, senza che la condizione impiegatizia divenga il nucleo specifico dell'opera. Egli si presenta come «Applicato di prima classe al Ministero di S. E.», ringrazia ricorrendo a formule tipicamente amministrative («in attesa di che mi pregio di notificarle con la presente la mia ossequiosa considerazione») e, nel momento della difficoltà, arriva perfino a invocare un improbabile «Sant'Ermolao, protettore degl'Impiegati». La successione fra satira ministeriale, intrigo sentimentale e rivelazione melodrammatica produce nella commedia un andamento episodico, nel quale i diversi motivi si giustappongono senza integrarsi in una struttura unitaria.

[84] «Gazzetta Piemontese» n. 223, Torino, 6 settembre 1859, p. 1. Numerosi testi critici riportano per l'articolo la data del 5 settembre, ma dallo spoglio della rivista, salvo errori, la data dell'*Appendice* di Bersezio è quella del 6 settembre: https://archive.org/details/gp-1859-3di-3/page/n3/mode/2up.

[85] *Ibidem.*

Bersezio ripercorreva le ragioni della propria iniziale ostilità e il successivo mutamento di prospettiva:

> Io, come critico, dapprima disapprovai un teatro dialettale, in un momento soprattutto in cui tutte le altre regioni italiche accusavano di regionalismo il Piemontese [...] Ma sollecitato dal Toselli ad assistere a qualche recita (cosa che non avevo mai voluto fare), fui colpito e vinto dall'efficacia di quelle scene, di quella recitazione, e dalle impressioni che vedevo prodotte nel pubblico[86].

Fu allora che, d'accordo con Vincenzo Grimaldi, un articolista della «Gazzetta Ufficiale», diretta in quegli anni dallo stesso Bersezio, decise di rendere pubblico il proprio mutamento di opinione.

> Combinai col Grimaldi, che allora scriveva sotto la mia direzione le appendici di critica drammatica nella Gazzetta Ufficiale, lo scambio di due lettere, in cui egli mi esponesse le ragioni di essere di quel nuovo teatro comico, ed io rispondendo le riconoscessi per buone e rinunziassi alla mia ostilità [...][87].

Lo scambio epistolare, pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale» a partire dal 13 maggio 1861, era stato dunque concepito per sancire pubblicamente l'abbandono delle precedenti posizioni dello scrittore: «l'opera del Toselli, del Pietracqua[88], dello Zoppis», scrive Grimaldi, è un teatro che «vive della vita nostra, porta impronta dei nostri costumi, s'inspira ai nostri bisogni, ritrae le nostre tendenze, ha infine tutto ciò che, manca al teatro contemporaneo italiano»[89]. L'iniziativa, tuttavia, suscitò un vivace

---

[86] D. Orsi, *ci.*, nota 3, p. 14.
[87] *Ibidem*.
[88] Luigi Pietracqua (1832–1901) fu tra i principali esponenti del teatro piemontese della seconda metà dell'Ottocento. Capo tipografo della «Gazzetta del Popolo», collaborò, fra gli altri, alla «Gazzetta Piemontese» e al «Fischietto», fondando inoltre numerosi periodici in lingua e in dialetto. La sua produzione teatrale, prevalentemente dialettale, fu dedicata alla rappresentazione della società piemontese, della quale mise in scena vizi, virtù e consuetudini con dichiarate finalità patriottiche ed educative. Delfino Orsi lo annoverava, insieme a Giovanni Toselli, fra i fondatori del teatro piemontese moderno, sottolineando la costante ispirazione morale della sua opera.
[89] *Appendice. La commedia in dialetto piemontese al Teatro Alfieri. Lettera al signor Vittorio Bersezio* in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» n. 117, 13 maggio 1861. Le «Gazzette Ufficiali del Regno d'Italia» per le annate 1861-1943 sono consultabili sul portale storico della «Gazzetta Ufficiale»: https://www.gazzettaufficiale.it/do/ricerca/pdf/preRsi/foglio_ordinario1/1?resetSearch=true.

dibattito negli ambienti teatrali torinesi[90], destinato, secondo la testimonianza dello stesso Bersezio, a contribuire in maniera decisiva alla sua scelta di dedicarsi al teatro dialettale. Il successo ottenuto dalla commedia ne favorì inoltre una rapida circolazione: fu rappresentata anche in tedesco e in veneziano e, nel 1871, lo stesso Bersezio ne approntò una versione italiana.[91].

La vicenda qui ricostruita mostra come Monsù Travet, unanimemente considerato il capolavoro del teatro piemontese, costituisca per Bersezio, già giornalista di fama e scrittore prolifico, il punto d'approdo di un lungo percorso intellettuale. La commedia in cinque atti porta in scena le vicende dell'impiegato Travet (Travetti nella traduzione italiana di Bersezio, qui di seguito analizzata), la cui assoluta dedizione al servizio si manifesta nella scrupolosa osservanza dei doveri d'ufficio, nonostante le continue vessazioni e nell'assenza di ogni altra aspirazione se non quella di ottenere, dopo trentadue anni di servizio, una modesta promozione. Il nome del protagonista, derivato dal piemontese *travet* (travicello), finì per assumere, grazie alla straordinaria fortuna della commedia, il valore antonomastico di 'piccolo burocrate': un funzionario di modesta condizione, mal retribuito, sottomesso alla gerarchia e tuttavia scrupolosamente ligio al proprio dovere[92]. Bersezio stesso tornò sulla scelta del nome del protagonista nelle *Appendici* alla «Gazzetta del Popolo» del 1896. L'originario titolo *Le miserie dl'impiegato* gli apparve troppo generico: «soggettivando l'argomento in un individuo, si restringeva il campo dell'osservazione e della satira», evitando così «l'apparente arroganza di voler mettere in scena tutta una classe di cittadini». Bersezio sembra enunciare una vera e propria poetica del tipo: Travet doveva essere capace di

---

[90] Alla pubblicazione delle lettere seguì un'inaspettata replica di Luigi Pietracqua sulla «Gazzetta del Popolo» del 14 maggio 1861, nella quale il commediografo rivendicava l'autonomia artistica del teatro dialettale e contestava il ruolo di Bersezio quale arbitro della sua legittimazione. Il giorno successivo lo stesso Bersezio intervenne sulle colonne della «Gazzetta del Popolo», precisando di «non [aver] mai preteso di levarmi ad autorità in nulla» e attribuendo l'intervento di Pietracqua a un fraintendimento della lettera di Grimaldi.

[91] Cfr. A. CROCE, *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1945, p. 157.

[92] Il Grande dizionario della lingua italiana registra il lemma *travèt* (s.m. invariabile) con il significato di «impiegato di basso livello e mal retribuito che svolge scrupolosamente un lavoro monotono e, anche, poco gratificante»; in senso figurato e con valore ironico, il termine designa inoltre «la mancanza di personalità, di iniziativa e di motivazioni», ed è attestato anche con uso appositivo.

raccogliere «in sé la realtà di persona viva e concreta e insieme le qualità generiche del tipo».

> Se credo di avere avuto nella mia vita un momento di felice ispirazione, si è quello in cui ho trovato il nome di *Travet*. Sono persuaso che nel felice successo della commedia, per una buona metà ci ha conferito la convenienza del nome.
> Pensate alle impalcature che sostengono i tetti [...]. Il mio povero, buono, onesto impiegato sarà il *Travet* dell'edificio amministrativo[93].

In un modesto appartamento di quattro stanze, l'impiegato Anastasio Travetti[94] sopporta pazientemente le pretese della Signora Travetti, sua seconda moglie, giovane e avvenente, e i capricci del loro figlio Carletto. La figlia di primo letto, Mariuccia, devota al padre e di buon cuore, è invece relegata al ruolo di serva di casa: accudisce il fratellino neonato e il pestifero Carletto, condividendo con la domestica Brigida il peso delle incombenze domestiche. Noncurante delle difficoltà economiche del marito - incapace di far fronte alle spese della famiglia e oberato dai debiti con il fornaio Giacchetti -, la signora Travetti alimenta le attenzioni del Commendatore, direttore generale al Ministero, tanto per civetteria quanto nella segreta speranza che questi possa favorire la tanto attesa promozione del marito. Ella, infatti, non lo ritiene capace di ottenerla con le sole proprie forze: Travetti è, per indole, troppo ligio al dovere e, per sventura, sottoposto a un capo sezione che lo perseguita con ostinata avversione. La Scena VIII dell'Atto primo sintetizza efficacemente la condizione di Travetti, in famiglia come nell'ufficio. È la moglie a tratteggiarne il profilo con poche fulminanti battute:

> S. TR. Ella sa che mio marito aspetta una promozione, e che un migliaio di volte gli hanno già promesso una gratificazione.
> COMM. *(tra sé)* Ahi! Ahi!
> S. TR. Travetti non è una cima, lo capisco anch'io; ma egli è tutto zelo e buona volontà; lavora quanto può.
> COMM. Suo marito è uno dei nostri migliori impiegati, non c'è nulla da dire.

---

[93] Le citazioni di Bersezio sono riportate in G. RIZZI, *cit*., p. VIII (corsivo nel testo).
[94] Si utilizza qui l'onomastica italiana e il testo della traduzione realizzata da Bersezio nel 1871.

S. TR. Eppure finora l'hanno trattato male; se n'è veduto passare innanzi tanti che non valevano lui certamente.

COMM. Ah! Signora, queste cose, per poterle giudicare, si deve vederle da vicino. Io non vo' dire che non si faccia mai alcun torto... ma certe esigenze di servizio, certe ragioni particolari fanno che sovente si commettano cose che sembrano ingiustizie, e non lo sono[95].

Nel breve scambio tra i due, solo apparentemente innocuo, Bersezio condensa alcuni tratti costitutivi dell'immaginario letterario dell'impiegato: privo di qualità eccezionali, Travetti è ligio al dovere ma sprovvisto di spirito d'iniziativa, zelante nel lavoro ma profondamente rispettoso della gerarchia, anche quando il suo esercizio si rivela arbitrario e ingiusto. Al ritratto non certo edificante tracciato dalla moglie, fa seguito la riprova del Commendatore che costituisce al tempo stesso la conferma della qualità dell'impiegato e la candida ammissione di un sistema che, pur riconoscendone il valore, non lo promuove. Di fronte alle rimostranze della Signora Travetti è ancora il Commendatore a incarnare quel linguaggio burocratico nel quale le responsabilità individuali si dissolvono e le ragioni concrete cedono il passo a formule impersonali: «certe esigenze di servizio... certe ragioni particolari». Si tratta di espressioni indeterminate attraverso le quali l'ingiustizia non viene negata ma resa astratta e inafferrabile. È questo uno dei motivi ricorrenti nella letteratura impiegatizia: alle ristrettezze materiali dell'impiegato si oppongono ragioni indefinite volte a giustificarne il sacrificio, che si risolvono, in ultima istanza, nel potere discrezionale dei superiori.

Allo stesso Commendatore si rivolgerà un personaggio secondario della commedia, lo scrivano Barbarotti, perché interceda per un impiego migliore. Egli rappresenta esemplarmente l'anti-modello di Travetti, il rovescio del buon impiegato: laddove quest'ultimo ha trascorso trentadue anni di servizio senza avanzare alcuna pretesa, confidando unicamente nel riconoscimento del proprio merito, lo scrivano aspira a diventare impiegato scavalcando le ordinarie gerarchie e senza addurre altra ragione se non il desiderio di lavorare meno:

---

[95] V. BERSEZIO, *cit.*, p. 264.

COMM. Ah! La vuol essere impiegato?

BARB. Sì, signore.

COMM. Che diritto ci ha lei; che titolo?

BARB. Ho ventidue anni ed un corsivo inglese superbo.

COMM. Davvero?

BARB. E sono scrivano-procuratore.

COMM. Perché vuole lasciare questa professione!

BARB. Ne sono stanco.

COMM. Bella ragione[96]!

Come lo stesso Bersezio ricorderà nelle *Appendici* del 1896, la commedia era stata scritta con il proposito di «flagellare un difetto», quella prassi diffusa a Torino più che altrove, secondo l'autore, di «voler cercare un pane scarso, pagato a prezzo dell'indipendenza e certe volte della dignità personale, dagl'impieghi governativi, invece di guadagnarselo più nobilmente, ed anco facilmente maggiore, dal libero lavoro del commercio e dell'industria»[97], una versione piemontese della *course aux places*. L'esito della commedia, tuttavia, supera questo intento moralistico e finisce per spostare il bersaglio della satira: come osservò perspicuamente Benedetto Croce, «si errerebbe se si cercasse in codesto proposito la ragione essenziale, il germe vero, del dramma». L'intenzione di deprecare l'«impiegomania» rimane infatti «per incidente» e «astratta»; il vero centro della commedia è piuttosto «la rappresentazione, fatta con commossa simpatia, [...] del sentimento della disciplina e della regolarità, di tutta quella forza etica che si assomma in monssú Travet»[98]. Se Barbarotti incarna il prototipo di quella diffusa «impiegomania» che, agli occhi di Bersezio, finisce per svilire l'intera categoria, Travetti, all'opposto, difende fino in fondo il principio di decoro sociale imposto dal proprio ruolo, anche a costo di debiti e pegni. Un vecchio orologio, unico ricordo del padre scomparso, viene impegnato per far fronte alle spese della signora Travetti. «Mia moglie deve tenere il suo grado», spiega Travetti al fornaio Giacchetti, creditore di un

[96] Ivi, p. 266.
[97] Ivi, p. 241.
[98] B. CROCE, *Vittorio Bersezio e il teatro piemontese* in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. I, Bari, Laterza, 1973, p. 136.

debito che egli non riesce a estinguere. Alla domanda incredula dell'uomo - «Che grado?» - l'impiegato risponde lapidario: «Io sono funzionario pubblico, signore»[99]. Nella dichiarazione di Travetti, accanto al consueto motivo della contraddizione tra il prestigio simbolico della funzione pubblica e la modestia dello stipendio, già presente in Balzac - del quale Bersezio era assiduo lettore[100] - emerge anche un tratto più propriamente sabaudo: la pervasività del controllo sulla condotta morale dell'impiegato, anche al di fuori dell'ufficio, già osservata a proposito del sistema disciplinare[101].

L'immotivata antipatia del Capo sezione nei confronti di Travetti si traduce, nel corso della commedia, in una crescente ostilità, per la quale ogni minima mancanza diviene il pretesto per mortificarne la posizione:

> CAPO. Silenzio! Sa che da qualche tempo si fa negligente?... quasi direi molto negligente, a' suoi doveri?... Non so se mi spiego.
> TRAV. Mi sembra...
> CAPO. Non le deve sembrare nient'affatto. Lasci parlare i superiori. Mentre aspira a delle promozioni, giacché lei ci aspira... mentre che generosamente si pensa a lei per dei favori... quasi direi eccezionali, ecco che se ne mostra, colla cattiva condotta... come si direbbe... incompetente[102]!

Il linguaggio inframmezzato di cautele e formule attenuative del Capo sezione - «quasi direi...», «come si direbbe...» - non è sufficiente a smorzare la violenza disciplinare e l'arbitrio del giudizio; al contrario, finisce per renderli ancora più incontestabili. La promozione, che dovrebbe costituire l'esito naturale dei lunghi anni di servizio, viene invece rappresentata come un'indebita pretesa e trasformata in una concessione rimessa alla generosità dei superiori. In una sola battuta, Bersezio mostra le contraddizioni del rapporto tra gerarchia, disciplina e arbitrio: se i doveri dell'impiegato sono inderogabili, i suoi diritti restano un atto di grazia. Proprio alla grazia del Commendatore, infatti, Travetti dovrà infine il tanto atteso avanzamento. La promozione, tuttavia, accompagnata da insinuazioni e pettegolezzi sul presunto rapporto fra il Commendatore

---

[99] V. BERSEZIO, *cit.*, p. 247.
[100] Cfr. C. BOZZETTI, *Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, UTET, 1960, pp. 187-188.
[101] Cfr. *supra*, pp. 58-59.
[102] V. BERSEZIO, *cit.*, p. 284.

stesso e la moglie, provocherà nell'impiegato una reazione inaspettata. Di fronte alle allusioni del Capo sezione, che gettano un'ombra sulla sua reputazione, Travetti, per la prima volta, si ribella, rompendo ogni deferenza nei confronti del diretto superiore, annullando qualunque distanza gerarchica e riportando l'onore al centro dei rapporti umani, prima ancora che lavorativi:

> TRAV. Non c'è più superiore qui; ci sono due uomini di cui l'uno ha gravemente offeso l'altro nell'onore[103]

La «forza etica» richiamata da Croce – «della bontà, dell'onestà, della laboriosità»[104] – finora rimasta latente, si traduce infine in difesa attiva attraverso la sospensione dell'ordine burocratico a favore della dignità della persona. È un'evoluzione che costa al personaggio l'inevitabile destituzione. La rivendicazione di Travetti richiama inevitabilmente quella di Rabourdin nel finale dei *Gli impiegati*: il motivo costante del *frangar non flectar* già osservato nella letteratura impiegatizia[105]. Vandelli, che definisce *Monsù Travet* «un Rabourdin in sedicesimo», osserva come entrambi, vittime di «trame e ostilità che ne determinano la sconfitta, fino alla perdita del posto»[106], pongano la dignità al centro della propria esistenza e sappiano affrontare con altrettanta dignità il passaggio all'attività privata.

Se Rabourdin è destinato a reinventarsi come imprenditore e investitore, Travetti dovrà invece accontentarsi di un più modesto impiego di contabile presso il fornaio Giacchetti. Questi, infatti, ne diviene consuocero, superando le forti riserve dell'impiegato a concedere la mano della figlia Mariuccia al proprio figlioccio. È una variante piemontese del modello balzachiano, quella che rivela la persistenza di una gerarchia sociale interiorizzata dallo stesso Travetti. In un dialogo con il Commendatore, l'impiegato confessa infatti: «Non le sembra a lei che un impiegato del Governo s'abbassi dando la propria figlia ad un fornaio?»[107]. A quest'ultimo riflesso dell'identità impiegatizia è proprio il Commendatore a opporre un netto rifiuto, dando

---

[103] Ivi, p. 339.
[104] B. CROCE, *cit.*, p. 136.
[105] Cfr. *supra*, pp. 30-35.
[106] L. VANDELLI, *cit*., p. 193.
[107] V. BERSEZIO, *cit.*, p. 331.

voce a quella che sembra configurarsi come la morale della commedia: «Andiamo via! Tutti questi pregiudizii sono indegni di lei [...] chi è bene educato, qualunque professione eserciti, purché onorevole, è uguale a qualunque siasi [...]»[108].

L'esito finale porta così a compimento uno slittamento già osservato da Croce: la commedia oltrepassa il tema dell'«impiegomania», che nelle intenzioni originarie dell'autore avrebbe dovuto costituirne il nucleo, per approdare a una diversa prospettiva etica, che Rizzi riassume nella breve formula «bisogna sempre più fondere le classi»[109], posta a conclusione della sua *Presentazione*. Il finale non rinnega i propositi dell'autore, ma li ricolloca entro una riflessione più ampia sulla dignità del lavoro e della persona: il rapporto tra l'identità conferita dall'istituzione e l'identità propria dell'uomo. Nasce forse da questo interrogativo la vasta fortuna di *Monsù Travet*, divenuto il primo grande modello letterario dell'impiegato italiano. Come ha osservato Cesare Bozzetti, il valore di *Monsù Travet* risiede in quella «specie di verismo *avant-lettre* che ne riscatta il congegno comico»[110].

Sebbene l'accoglienza dell'opera al suo debutto sia stata caratterizzata da una certa freddezza, dovuta, secondo la testimonianza dello stesso Bersezio, alle voci circolate nelle settimane precedenti, secondo cui «tutta la commedia era una diatriba contro i pubblici funzionari»[111], la ricezione successiva ne decretò invece uno straordinario successo. Tradotta in tedesco da Ottavio Müller - con Travetti divenuto Bartlemann -, fu accolta con grande favore in Germania e in Prussia, mentre in Italia conobbe anche una versione veneziana a opera di Angelo Marolin. La lunga fortuna della commedia trovò un'ulteriore consacrazione nel secondo dopoguerra, quando Mario Soldati le rese omaggio con *Le miserie del signor Travet* (1946)[112], film che il regista annoverava fra le opere inaugurali del cinema italiano dell'immediato dopoguerra e che, come ebbe a

---

[108] *Ibidem.*
[109] G. RIZZI, *cit*., p. XX.
[110] C. BOZZETTI, *cit*., p. 192.
[111] G. RIZZI, *cit*., p. XX.
[112] *Le miserie del signor Travet*, regia di Mario Soldati, con Carlo Campanini, Alberto Sordi e Gino Cervi, Lux Film, Italia, 1945.

ricordare più volte, considerava l'unico, fra quelli da lui diretti, ad aver realmente scelto di realizzare e voluto realizzare a qualunque costo.[113]

2.5. «Temo sempre di disturbare»: la persistenza di un tipo comico

Con *Monsù Travet* Bersezio consegna alla letteratura italiana un tipo comico destinato a una lunga sopravvivenza. Nel 1903 Luigi Arnaldo Vassallo pubblica a Milano, con il consueto pseudonimo di Gandolin, il romanzo *La famiglia De-Tappetti*. L'opera, nota al grande pubblico soprattutto per la versione cinematografica del 1959, ancora ad opera di Mario Soldati, con il titolo *Policarpo, ufficiale di scrittura*[114], riprende il motivo del *travet* e dei suoi rapporti con famiglia e superiori. Sebbene non si tratti di una commedia destinata alla scena, quella di Vassallo si configura come un'opera ibrida: costruita quasi interamente per scene, dialoghi e bozzetti, *La famiglia De-Tappetti* sviluppa una trama essenziale nella quale un susseguirsi di brevi episodi tratteggia l'immagine del pubblico impiegato in chiave umoristica. Il motivo ormai consolidato dell'ambivalenza che accompagna la figura dell'impiegato - il forte senso del decoro unito al misero stipendio - è qui spinto fino al parossismo in una serie di macchiette tragicomiche che ricordano da vicino la tradizione dei giornali satirici. La forte impronta bozzettistica dell'opera non è casuale: Vassallo, cofondatore del «Capitan Fracassa» nel 1880 e successivamente redattore del «Messaggero», conserva nella narrazione i modi della scrittura giornalistica umoristica. I singoli capitoli - *De-Tappetti in villeggiatura*, *Ruoli organici*, *De-Tappetti al veglione* - più che sviluppare un intreccio unitario, procedono infatti per giustapposizione di episodi, configurandosi come rappresentazioni pressoché autonome - ciascuna costruita intorno a un diverso aspetto della condizione impiegatizia - funzionali alla chiosa comica.

In un dialogo col figlioletto Agenore dopo la lettura dei giornali, Policarpo tenta la spiegazione dei cosiddetti «ruoli organici». Vassallo costruisce l'intero episodio

---

[113] Cfr. I. ZANNI ROSIELLO, *I donchisciotte del tavolino. Nei dintorni della burocrazia*, Roma, Viella, 2014.

[114] Mario Soldati aveva precedentemente diretto *Le miserie del signor Travet* (1946), film che il regista annoverava tra le sue opere migliori.

sull'incomprensibilità del linguaggio amministrativo che, ridotto al parlato quotidiano, produce il cortocircuito comico:

> - Ascolta bene quello che dice l'onorevole Plebano; gli organici non potranno mai essere cosa seria e stabile, se non si organizzano prima i pubblici servizi i quali non rispondono ai pubblici bisogni.
> - Papà, quand'è che si provano i pubblici bisogni? [...]
> - Mi spiegherò con un esempio: un cittadino morigerato prova un bisogno pubblico. Che cosa fa egli in simile frangente? ricorre, col rispetto che si deve, al potere legislativo, e gli dice: io ho il tale bisogno pubblico [...].
> - E allora?
> - Allora il potere legislativo lo manda a quel servizio[115].

La comicità si concentra nella battuta conclusiva, dove il termine «servizio» slitta in un evidente doppio senso.

Il modello delineato da Bersezio resta ben riconoscibile nell'opera di Vassallo: come quella di Travetti, la famiglia del funzionario De-Tappetti abita una casa che «tutt'insieme, si compone di due camere e una cucina»[116]; il figlio Agenore intrattiene con i genitori un rapporto non dissimile da quello del Carletto berseziano, e la moglie Eufemia - benché meno ambiziosa della signora Travetti - si mostra insofferente tanto alla ripetitività del marito burocrate, «scrivano presso il Fondo per il culto»[117], quanto alla condizione di indigenza cui il suo impiego condanna l'intera famiglia. Anche in Vassallo, come in Bersezio, l'ufficio non esaurisce la rappresentazione dell'impiegato, ma è soprattutto lo spazio domestico a rendere visibili le conseguenze della sua condizione. Un temporaneo trasferimento in villeggiatura, ad esempio, ne restituisce tutta la precarietà:

> Le lenzuola dentro a un secchio - i fazzoletti, i calzoncini di Agenore stiacciati nella cazzerola, le calze e le mutande del genitore, pigiate bene dentro la pignatta - altri indumenti rassettati con garbo dentro parecchi utensili di cucina. [...] Policarpo

[115] L. A. VASSALLO, *cit.*, p. 33.
[116] Ivi, p. 11.
[117] Ivi, p. 5.

> ha le tasche piene d'ogni sorta di roba, dai pettini ai cucchiai, dalla scatolina del lucido per le scarpe, al macinino per il caffè[118].

La comicità nasce qui non dall'eccezionalità della situazione, ma dalla normalizzazione della miseria. L'inventiva con cui la famiglia organizza il trasloco riconduce la ristrettezza economica a una pratica quotidiana di adattamento: un meccanismo, inesauribile nella sua continua reinvenzione, destinato a una lunga fortuna nella successiva tradizione comica italiana. Con Vassallo il tipo del *travet* appare ormai stabilmente affermato nell'immaginario letterario italiano. Nato dall'incontro fra la satira giornalistica, il teatro dialettale e la nuova esperienza amministrativa dello Stato unitario, esso supera rapidamente i confini della commedia di Bersezio, dando origine a una tradizione che si rinnova nel tempo pur conservando alcuni tratti tipizzanti: la subordinazione gerarchica, codificata dal linguaggio burocratico; la modestia della condizione economica, unita a una limitatezza di vedute; il decoro della funzione pubblica, costantemente incrinato dalla prosaicità degli espedienti quotidiani.

La vitalità di questo modello è testimoniata, ancora negli anni Venti del Novecento, perfino in un'opera di assoluta innovazione letteraria come *Tragedie in due battute* di Achille Campanile (1925). Nell'*Impiegato pieno di delicatezza* il rapporto gerarchico, già al centro della comicità di Bersezio, viene condensato in un paradosso fulminante: alla domanda del capufficio - «Signor Patellini, come mai spesso non venite in ufficio?» - l'impiegato risponde: «Commendatore, le dirò: temo sempre di disturbare»[119]. L'assenteismo dell'impiegato viene così paradossalmente giustificato come un atto di riguardo nei confronti del superiore: la più evidente violazione del dovere d'ufficio si rovescia nella forma estrema dell'ossequio gerarchico.

Fra diversi i tratti destinati a caratterizzare la figura del *travet*, è proprio l'ossequio nei confronti della gerarchia a rivelare la più lunga persistenza. Con il mutare dei contesti storici, la rappresentazione del decoro della funzione pubblica o la stessa ambientazione ministeriale si trasformano radicalmente perdendo la loro esclusività e all'impiegato dello Stato si affiancano*, mutatis mutandis*, i più moderni dipendenti delle

---

[118] Ivi, p. 22.
[119] A. CAMPANILE, *Tragedie in due battute*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 73.

grandi organizzazioni aziendali. Eppure, il profondo cambio di paradigma non sembra scalfire la rappresentazione dell'impiegato come figura della deferenza e dell'ossequio nei confronti dell'autorità. Si pensi, in tal senso, alla maschera che più di ogni altra porta all'estremo il tratto della subordinazione incondizionata: quella di Giandomenico Fracchia, creata da Paolo Villaggio negli anni Sessanta del Novecento. Dinanzi al direttore che lo invita ad accomodarsi sulla celebre poltrona Sacco, Fracchia balbetta: «Di fronte a lei preferirei rimanere in piedi»; e alla domanda del direttore – «Perché?» – risponde timidamente: «Per deferenza»[120]. Ed è ancora la deferenza a caratterizzare gli impiegati nella commedia cinematografica *Fantozzi* (1975), allorché l'uscita di scena del nuovo direttore è salutata con un applauso da una schiera d'impiegati adulanti che culmina nella celeberrima esclamazione: «È un bel direttore!»[121]. La formula sembra riecheggiare, a distanza di oltre un secolo, il motto della satira ottocentesca del «Lampione» – «È un bel servire»[122] – mostrando come l'ossequio verso i superiori costituisca uno dei tratti più irriducibili della figura dell'impiegato comico.

Tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta dell'Ottocento si delinea la fisionomia dell'impiegato letterario italiano. Nato all'incrocio tra satira giornalistica, teatro dialettale e racconto umoristico, il *travet* si afferma come un tipo destinato a sopravvivere ben oltre il proprio contesto storico. Prima che il romanzo realistico italiano ne approfondisca la dimensione psicologica e sociale, la commedia e la stampa concorrono a fissare un repertorio comportamentale, linguistico e relazionale che costituiranno il patrimonio durevole dell'immaginario impiegatizio italiano.

---

[120] Lo scambio di battute è tratto dalla puntata del 29 giugno 1969 del programma *È domenica ma senza impegno*. Lo *sketch*, interpretato dall'attore Gianni Agus e dallo stesso Paolo Villaggio, è visibile sul portale Rai https://www.raiplay.it/programmi/edomenicamasenzaimpegno.
[121] La battuta è recitata nell'episodio dedicato alla sfida al biliardo nel film di L. SALCE, *Fantozzi*, Italia, Cineriz, 1975, co-sceneggiato e interpretato da Paolo Villaggio.
[122] Cfr. *supra*, p. 73.

3. Dal tipo all'individuo: impiegate e impiegati nel romanzo di fine secolo

Una rivista romana dal titolo «Burocrazia», pubblicata tra gli anni Quaranta e Sessanta del Novecento, dedicò alla cosiddetta «letteratura del *travet*»[1] una rubrica intitolata *Curiosità*. In questo spazio la rivista proponeva ai lettori estratti di romanzi ottocenteschi aventi per protagonisti degli impiegati. La maggior parte dei testi antologizzati è ormai difficilmente reperibile, eppure essi restano preziosi per ricostruire il panorama narrativo dell'epoca. Tra questi figurano autori oggi quasi sconosciuti, come Paolo Bettoni e Ambrogio Basletta. Particolarmente significativo è il caso di Paolo Bettoni, il cui romanzo *Un impiegato e la sua famiglia*, pubblicato nel 1859, testimonia come una narrativa impiegatizia avesse iniziato a delinearsi già prima della fortuna teatrale di *Monsù Travet*. Di questi testi, che verranno brevemente presentati in *Appendice*, interessa soprattutto il valore documentario, mentre l'analisi si concentrerà qui sulle opere che hanno contribuito in modo più significativo all'elaborazione letteraria della figura dell'impiegato.

Dopo l'esordio prevalentemente comico, la narrativa italiana della seconda metà dell'Ottocento inaugura, infatti, una nuova stagione nella rappresentazione del pubblico impiego. Sebbene la tradizione satirica e la commedia continuino a coltivare la tipizzazione comica, destinata a protrarsi, come si è visto, ben oltre la fine del secolo, il romanzo apre una diversa linea narrativa che si rivolge progressivamente all'esperienza del lavoro amministrativo, alle condizioni dell'esistenza che esso determina e ai rapporti fra l'impiegato e la società. L'interesse del romanzo è orientato verso la rappresentazione dell'impiegato non più come tipo, ma come individuo partecipe di una realtà storica e sociale in profonda trasformazione. Questa trasformazione riguarda anche il mondo rappresentato. Accanto alla tradizionale immagine dell'impiegato ministeriale,

[1] «Burocrazia», anno IV, n. 1, Roma, gennaio 1949.

infatti, emergono figure professionali spesso collocate ai margini della gerarchia amministrativa e chiamate a svolgere mansioni inedite, strettamente connesse ai processi di modernizzazione dello Stato. È questo il mondo che Guido Melis ha efficacemente definito il «nuovo proletariato degli uffici»[2].

3.1. Una «novella corale»: le impiegate dei *Telegrafi* di Matilde Serao

3.1.1. Dalla scrivania alla macchina

La seconda rivoluzione industriale trasformò non soltanto le forme della società, ma l'esperienza stessa della modernità. Se la produzione dell'acciaio e la diffusione dell'energia elettrica ridisegnarono lo spazio fisico delle fabbriche e l'orizzonte delle città, altrettanto profonda fu la trasformazione che investì l'immaginario collettivo. «Annullamento dello spazio e del tempo»: così, secondo Wolfgang Schivelbusch, suona il *topos* con il quale, già all'inizio dell'Ottocento, vengono descritti gli effetti della ferrovia.[3] Fu infatti l'accelerazione simultanea delle ferrovie e del telegrafo a modificare tale percezione, inaugurando un'epoca in cui la mobilità degli individui e la simultaneità delle comunicazioni resero possibile una circolazione di persone e informazioni impensabile per le generazioni precedenti. Alla rivoluzione della mobilità seguì fin da subito quella delle comunicazioni. Lo sviluppo della telegrafia elettrica, infatti, procedette di pari passo con quello delle ferrovie perché la velocità del treno rendeva necessario un sistema in grado di trasmettere gli ordini sul movimento dei convogli in tempo reale. Secondo Schivelbusch, il telegrafo elettrico, con la sua fisicità di pali e fili, determinò la percezione stessa del paesaggio da parte dei nuovi viaggiatori, tanto che Paul Verlaine avrebbe paragonato «il treno che corre a precipizio» al «movimento dello scrivere» in cui «i pali e i fili del telegrafo sembrano i tratti della scrittura»[4]. Quello della ferrovia e del telegrafo fu un vero e proprio binomio, colto anche nella letteratura italiana, come scrive Stefano Maggi, da

---

[2] G. MELIS, *La cultura e il mondo degli impiegati*, cit., p. 372.
[3] W. SCHIVELBUSCH, *Storia dei viaggi in ferrovia,* Torino, Einaudi, 1988, p. 36.
[4] Ivi, pp. 32-33. La poesia di Verlaine citata da Schivelbusch appartiene al ciclo *La bonne chanson* (1869-70).

poeti come Giovanni Pascoli, che nei versi de *La via ferrata* definisce il telegrafo che correva lungo i binari, «immensa arpa sonora» [5]. Ma è nel celebre passo del *Conte di Montecristo* (1846) che prende forma letteraria il racconto dell'impatto che esso ebbe sull'immaginario del tempo:

> Talvolta, in una bella giornata di sole, in fondo a un sentiero entro un terreno ho visto svettare quei bracci neri e flessuosi simili alle zampe di un gigantesco coleottero, e mai fu senza emozione, vi giuro, giacché pensavo che tali segni bislacchi che fendono l'aria con precisione, e recano a trecento leghe l'ignota volontà di un uomo seduto dinanzi a un altro tavolo all'altro capo della linea si stagliassero nel cielo con la sola forza del volere del capo onnipotente[6].

In Italia il telegrafo aveva fatto la sua comparsa già negli anni Quaranta dell'Ottocento, quando il fisico Carlo Matteucci ottenne dal granduca di Toscana l'autorizzazione a installare una linea telegrafica lungo la ferrovia Firenze-Pisa-Livorno, allora in costruzione. Diversamente dal precedente telegrafo ottico, fondato sulla trasmissione di segnali visibili, il telegrafo elettrico permetteva di trasmettere messaggi attraverso impulsi elettrici lungo una rete di fili che, nel giro di pochi decenni, si estese dalle linee nazionali ai collegamenti transatlantici, attraverso la posa dei cavi sottomarini. Agli occhi dei contemporanei il telegrafo apparve come il simbolo della nuova civiltà delle comunicazioni: «Evento quasi prodigioso e incarnazione tangibile della velocità, il telegrafo diventava nell'immaginario collettivo di quella fine secolo *medium* che creava un'interazione tra tutte le istituzioni della società»[7].

Fin dalla sua introduzione, il nuovo mezzo di comunicazione fu concepito come un'infrastruttura al servizio dello Stato e dei servizi pubblici. La gestione della rete richiese la creazione di nuovi uffici, di personale specializzato e di un'organizzazione amministrativa sempre più articolata.

---

[5] S. MAGGI, *La telegrafia elettrica e i suoi sviluppi: facsimile e telescrivente*, in *Storia delle telecomunicazioni*, V. Cantoni, G. Falciasecca, G. Pelosi (a cura di), Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. 73 -100, p. 84.
[6] A. DUMAS, *Il conte di Montecristo*, ed. it. a cura di G. Panfili, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 573.
[7] M. COGLITORE, *"Pandaemonium". Il telegrafo elettrico come fonte per lo studio della storia contemporanea*, in «Storicamente», 12, 2016, p. 14.

Questa scelta non fu comune a tutti i paesi europei. A differenza del modello britannico nel quale la gestione della rete telegrafica fu affidata in gran parte alle compagnie private, nell'Europa continentale rimase sottoposta al monopolio dello Stato, sia per la sua rilevanza militare, sia per l'influenza del modello amministrativo francese che continuò a costituire un punto di riferimento per molti Stati europei anche dopo la Restaurazione[8]. In Italia, uno dei primi obiettivi dell'amministrazione fu quello di unificare la pluralità di reti telegrafiche ereditate dagli Stati preunitari e di adottare soluzioni tecniche comuni, così da realizzare un sistema nazionale omogeneo. Analogamente al servizio postale, anche i Telegrafi dello Stato furono inizialmente posti alle dipendenze del Ministero dei lavori pubblici. Solo nel 1889, con il Regio decreto del 10 marzo 1889, i due servizi furono riuniti nel nuovo Ministero delle Poste e dei Telegrafi, che assunse il coordinamento dell'intera rete nazionale. La riforma rispondeva all'esigenza di assicurare un controllo più diretto sull'amministrazione. Nella relazione illustrativa del decreto, Francesco Crispi osservava che la frammentazione in direzioni generali non corrispondeva «a un concetto correttissimo delle libere istituzioni» poiché «Quando un'amministrazione è troppo vasta è impossibile che su ogni parte di essa vigili l'occhio del Capo»[9]. La riforma non si limitò all'istituzione del nuovo dicastero. La successiva azione del ministro Pietro Lacava fu orientata a un'ampia razionalizzazione dell'amministrazione, nella quale l'obiettivo del miglioramento dei servizi si accompagnava a una costante attenzione per il contenimento della spesa. Nella prima circolare indirizzata ai dirigenti e agli ispettori dell'amministrazione, Lacava ribadiva infatti che le riforme avrebbero dovuto essere realizzate nel rispetto delle condizioni finanziarie del Paese, «le quali non permettono spese al di là del necessario»[10]. Come ha osservato Giovanni Paoloni, il motivo prevalente della riorganizzazione del ministero fu la necessità di contenere la spesa pubblica. Sul modello britannico si

[8] Cfr. G. PAOLONI, *Fili, microfoni e antenne: dal telegrafo alle telecomunicazioni*, in *Le Poste in Italia*. *Nell'età del decollo industriale. 1889-1918*, vol. 2, A.e G. Paoloni (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 2006.
[9] Ivi, p. 178.
[10] *Ibidem.*

progettò quindi una stretta integrazione dei servizi postale e telegrafico, attraverso l'istituzione di uffici comuni e l'utilizzazione promiscua del personale.

Gli uffici delle Poste e Telegrafi costituirono un'eccezione nel panorama amministrativo italiano e, per molti aspetti, un vero e proprio laboratorio della nuova amministrazione. Da un lato, essi rappresentarono probabilmente l'unico esempio di uffici statali «capillarmente diffusi sull'intero territorio del Paese, equamente distribuiti nel Nord come nel Sud, anche nei comuni minori delle zone rurali»[11]; dall'altro, le finalità del servizio richiedevano un'organizzazione ispirata a criteri di «produttività, efficienza e profitto», più vicini alla logica imprenditoriale che a quella della tradizionale burocrazia statale.

La specificità tecnica del servizio telegrafico richiedeva inoltre competenze specialistiche e modalità operative del tutto peculiari: si trattava infatti di un'attività che trasferiva l'impiegato dalla scrivania alla macchina.

Accanto al sistema Morse, adottato come modello prevalente dopo l'unificazione, l'amministrazione italiana aveva iniziato, già dal 1862, ad acquistare apparecchi Hughes, telegrafi scriventi azionati mediante una tastiera alfanumerica, che consentiva di trasmettere il messaggio senza ricorrere alla codifica in punti e linee e di riceverlo direttamente stampato su una striscia di carta, operazione che richiedeva altresì una rapidità di battitura e ricezione maggiore. Particolarmente efficiente, dunque, ma costoso, lo Hughes fu destinato soprattutto ai maggiori uffici telegrafici delle grandi città. La natura stessa del lavoro consentiva, inoltre, di misurare il rendimento dell'impiegato secondo criteri quantitativi.

Nel 1866 erano stati introdotti i cosiddetti punti di merito, destinati a premiare gli impiegati più efficienti attraverso un'accelerazione della progressione di carriera. Nonostante il sistema fosse stato abolito nel 1890 in seguito alla politica di uniformazione promossa dalla riforma crispina, il principio dell'incentivazione del rendimento tornò ad affermarsi alla fine del decennio con l'introduzione «di un

---

[11] M. GIANNETTO, *Il lavoro nell'amministrazione postale e telegrafica tra Otto e Novecento: il problema della produttività tra cultura dei tecnici, sindacalismo burocratico e riforma amministrativa* in *Le fatiche di Monsù Travet. Per una storia del lavoro pubblico in Italia*, A. Varni e G. Melis (a cura di), Torino, Rosemberg & Sellier, 1997, p. 81.

compenso di produttività per gli operatori dei telegrafi che nel corso dell'anno finanziario avessero eseguito un lavoro non inferiore allo scambio di 100 telegrammi al giorno»[12].

Alla crescente complessità tecnica del servizio si accompagnò, negli ultimi decenni dell'Ottocento, una forte espansione dell'apparato, passato dalle circa 9.000 unità degli anni Sessanta alle oltre 43.000 del 1899. A questa crescita, tuttavia, non corrispose un adeguato ampliamento degli organici: soltanto una parte dei dipendenti risultava infatti di ruolo, mentre assumeva proporzioni sempre maggiori il ricorso al personale fuori ruolo e avventizio.

Proprio le caratteristiche del lavoro telegrafico contribuirono a farne uno dei primi settori dell'amministrazione statale aperti in misura significativa al lavoro femminile. Come ricorda Laura Savelli, nell'Italia postunitaria le prime dipendenti pubbliche erano state le maestre. Dal momento che «l'unica strada per affrettare l'alfabetizzazione del paese era far perno sull'insegnamento femminile»[13], esse divennero nell'arco di un decennio la maggioranza del corpo insegnante di scuola elementare. Negli altri settori pubblici, invece, l'ingresso del personale femminile seguì un iter decisamente più lento.

L'unica eccezione nel panorama impiegatizio della seconda metà dell'Ottocento fu costituita proprio dall'ammissione delle donne negli uffici delle Poste e dei Telegrafi: sebbene mantenute in un ruolo a sé stante rispetto al personale maschile, fin dal 1863 esse furono inserite negli uffici telegrafici di terza categoria. Tale scelta era legata in primo luogo al costo del lavoro femminile, sempre inferiore a quello dei colleghi maschi, una «pratica che riguardava l'impiego delle donne in tutti i settori, in tutte le professioni e mestieri, e a tutte le latitudini»[14].

Secondo Savelli, il ricorso alla manodopera femminile rispondeva dunque anche a una precisa strategia economica, particolarmente significativa in

[12] Ivi, p. 85.
[13] L. SAVELLI, *Autonomia femminile e dignità del lavoro. Le postelegrafoniche*, Pisa, Felici, 2012, p. 25.
[14] Ivi, p. 26.

un'amministrazione che, a differenza di altri settori dello Stato, produceva direttamente entrate attraverso il pagamento del servizio da parte degli utenti.

L'impiego delle donne nel settore postelegrafonico si inseriva, inoltre, in quell'ampio processo che accompagnava le trasformazioni del lavoro prodotte dall'industrializzazione. Così come «con l'industrializzazione e proprio nelle occupazioni nuove o tecnicamente rinnovate» aumentava il ricorso alla manodopera femminile, «l'invenzione del telegrafo consentiva anche alle donne di occuparsi della trasmissione delle notizie, chiuse in uffici e attaccate alle macchine telegrafiche»[15].

Alle riflessioni fin qui esposte si aggiungevano profonde motivazioni sociali legate alla rappresentazione stessa del lavoro femminile: alcune caratteristiche tradizionalmente attribuite al genere femminile, quali «il garbo e la buona educazione» e soprattutto «una maggiore docilità come dipendenti» e «gentilezza nei rapporti col pubblico»[16], furono considerate particolarmente funzionali all'impiego postelegrafonico, legittimando al contempo la forte disparità rispetto al personale maschile. Il Regio decreto del 25 gennaio 1863, che consentiva alle vedove e alle figlie orfane di impiegati benemeriti di prestare servizio negli uffici sedentari delle ferrovie dello Stato e dei Telegrafi, nasceva infatti da una concezione insieme assistenziale ed economica del lavoro femminile. Presentando il provvedimento, il ministro dei Lavori pubblici Luigi Federico Menabrea osservava che tali donne avrebbero potuto essere impiegate come

> distributrici di biglietti o ad altri uffici sedentari delle stazioni o di trasmettitrici di dispacci elettrici, mansioni queste per le quali non sono necessarie le maggiori cognizioni che si richiedono per chi intende proseguire la carriera delle relative amministrazioni, ma solo i principii elementari della scienza dell'aritmetica oltre ad una qualche pratica, cose queste non difficili ad acquistare[17].

L'apertura del servizio telegrafico alle donne si accompagnava dunque, fin dalle origini, a una precisa gerarchizzazione delle mansioni - l'ingresso delle donne

[15] Ivi, p. 28.
[16] Ivi, p. 34.
[17] Ivi, p. 33.

nell'amministrazione non comportava l'accesso alle prospettive di carriera riservate al personale maschile - e a una differenziazione normativa e salariale destinata a conservarsi nel tempo.

Nonostante la condizione discriminante, per le nuove lavoratrici - figlie di artigiani, piccoli commercianti e operai specializzati, e più in generale giovani appartenenti a famiglie modeste che avevano potuto accedere a un certo grado di istruzione - l'ingresso nell'amministrazione poteva rappresentare un'occasione di guadagno che avrebbe consentito di «contribuire al bilancio familiare e farsi una piccola dote, ma non era sufficiente a soddisfare la loro aspirazione all'autonomia economica'»[18]. Si spiega, in tal senso, la crescente richiesta di accesso al servizio: ai concorsi per ausiliarie telegrafiche il numero delle candidate superava largamente quello dei posti disponibili. Tale accesso era tuttavia sottoposto a una selezione che non riguardava soltanto le competenze professionali. Le candidate dovevano sì possedere determinati requisiti di istruzione, superare una visita medica e sostenere prove teoriche e pratiche, ma, al tempo stesso, «dovevano avere il 'certificato di buoni costumi', in allegato alla domanda» che attestasse «la moralità e il buon comportamento della candidata»[19]. La capacità professionale conviveva dunque con un sistema di controllo specificamente rivolto alla condotta femminile, al quale si aggiungevano vincoli destinati a incidere direttamente sulla vita privata delle impiegate, primo fra tutti l'obbligo di nubilato.

Ne emerge una figura nuova e insieme profondamente condizionata dalle convenzioni sociali dell'epoca: una donna istruita, inserita in un'amministrazione pubblica e chiamata a svolgere un lavoro tecnico legato alle nuove tecnologie, ma collocata in una posizione giuridica ed economica distinta da quella dei colleghi uomini.

[18] Ivi, p. 88.
[19] Ivi, p. 92.

3.1.2. Nel rovescio delle parole

«Concorso al telegrafo; riuscita la seconda, rimastavi dal 74 al 77 – Cattiva impiegata per la condotta, ottima pel lavoro – In un anno, 43.000 dispacci, e 80 lire di gratificazione – 90 lire di mesata – Uscita nel 77»[20].

Così Matilde Serao riassume in forma di autobiografia telegrafica la sua esperienza ai Telegrafi di Napoli, in una lettera indirizzata all'amica Olga Ossani. Nelle stanze del palazzo Orsini di Gravina, adibite a ufficio postale, la futura scrittrice, prima donna italiana a fondare e dirigere un quotidiano, trascorse i quattro anni successivi al diploma magistrale lavorando come ausiliaria. Sarebbe stato il padre Francesco Saverio Serao, che dopo il rientro dall'esilio in Grecia lavorava saltuariamente come giornalista a Napoli, a indirizzare la figlia diciottenne verso il pubblico impiego, perché contribuisse al magro bilancio familiare[21]. «Il precoce ingresso nel mondo del lavoro agevola il contatto con una realtà ambientale di miseria ed emarginazione»[22], destinata a divenire la materia privilegiata della sua futura produzione narrativa. Sebbene ridotta a un curriculum fulmineo nella lettera a Ossani, l'esperienza come ausiliaria confluì in una lunga novella pubblicata nel 1884 col titolo *Telegrafi dello Stato*. Come riporta Francesco Bruni[23], la novella fu composta nell'estate dello stesso anno, durante una vacanza in Abruzzo in compagnia di Gabriele D'Annunzio, Francesco Paolo Michetti ed Edoardo Scarfoglio, futuro marito della scrittrice. *Telegrafi dello Stato* apparve in «Nuova Antologia» il 15 ottobre del 1884. Nella raccolta *Il Romanzo della Fanciulla* (1885) il racconto avrebbe poi costituito il testo d'apertura, insieme ad altre novelle pubblicate sulla stessa rivista fino al 1885: *Per Monaca, Nella lava* - che rievoca l'eruzione del Vesuvio del 1872 -, *Scuola normale femminile* - anch'esso ispirato all'esperienza dell'autrice come allieva della Scuola normale Eleonora Pimentel Fonseca di Napoli - e *Non più*.

---

[20] A. BANTI, *Serao*, Torino, UTET, 1965, p. 306.
[21] Cfr. G. INFUSINO, *M. Serao E. Scarfoglio*, Napoli, Luca Torre, 1994, pp. 13-24.
[22] T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 7.
[23] Sulla genesi della novella e la ricostruzione filologica della successiva raccolta in volume si veda lo studio di F. Bruni in M. SERAO, *Il Romanzo della Fanciulla*, Napoli, Liguori, 1985, pp. XLI-LVII.

«Io sto facendo una novella per *Nuova Antologia* in tre numeri, sul mio periodo di esistenza al telegrafo: non so se vi piacerà. È una novella *corale*, dove sono molte le persone, ma dove nessuno è protagonista»[24], scrive Serao a Giuseppe Primoli in una lettera del 1884. Protagonista è infatti la sezione femminile degli uffici telegrafici nel suo insieme: le ausiliarie di Napoli, «galeotte del lavoro»[25]. Il primo turno alle macchine inizia alle sette meno cinque del mattino e si protrae per sette ore, fino al cambio delle due del pomeriggio; il secondo termina alle nove di sera, ma nelle giornate di lavoro più intenso può continuare fino a mezzanotte. Sette ore di lavoro ininterrotte per tre franchi al giorno. Nessun ritardo è ammesso: lo sa bene Maria Vitale, l'ausiliaria che Serao sceglie per dare inizio al suo racconto. La famiglia di Maria Vitale non possiede un orologio; il risveglio della ragazza è affidato al quotidiano rituale dei genitori, che la esortano ad alzarsi alle prime ore del mattino tentando di indovinare l'ora, mentre tutta la casa è ancora immersa nel sonno. Ma è un'impresa ardua e la ragazza talvolta viene svegliata talmente presto da uscire di casa alle cinque del mattino. Arrivare in ritardo può costare una lira di multa, e «dalle novanta lire di mesata, tra le sei che se ne prendeva il Governo per la ricchezza mobile e altre due o tre che se ne pagavano per le multe» era facile che «si scendesse a ottanta, come niente»[26].

Nella *Nota introduttiva* al *Romanzo della Fanciulla*, Bruni osserva come la mancanza dell'orologio sia un motivo ricorrente nella narrativa di Serao: già nella *Virtù di Checchina* (1884), l'incontro sentimentale tra la protagonista e il suo corteggiatore è minacciato dalla mancanza di uno strumento per misurare il tempo. Neppure l'amica di Checchina, sebbene più mondana e benestante, ne possiede uno; solo in *Scuola normale* «Costanza Scalera ha un orologio, anzi un 'orologetto d'oro', e perciò viene considerata 'una gran signora'»[27]. Sul finire dell'Ottocento, mentre il lavoro si fa sempre più quantificabile e produttivo, Serao

[24] Ivi, p. XLI (corsivo nel testo).
[25] M. SERAO, *Telegrafi dello Stato*, cit., p. 29.
[26] Ivi, p. 19.
[27] F. BRUNI, *Nota introduttiva* in M. SERAO, *Il Romanzo della Fanciulla,* cit., p. II.

mostra come possedere materialmente il tempo - «Che ora sarà?»[28] - sia ancora un privilegio e una misura della distanza sociale.

Non solo il tempo, ma anche i luoghi testimoniano le trasformazioni della modernità: sulle «muraglie profonde» di «vecchio travertino» dell'antico palazzo Gravina si innesta ormai una «fioritura verticale di funghi bianchi, gli isolatori telegrafici di porcellana, da cui partivan tutti quei fili sottilissimi [...] trama leggera che si stende sul mondo».[29] Nel contrasto tra la pesantezza dell'edificio e la leggerezza delle nuove infrastrutture si materializza l'opposizione tra l'antico e il moderno e se il primo resta radicato nella forma massiccia delle sue mura, la rete telegrafica, quasi impalpabile, si proietta verso il mondo. Oltrepassata la soglia di questa moderna roccaforte, anche le giovani lavoratrici sembrano rimanere impigliate nella trama della sua amministrazione, sottoposte a una metamorfosi che le investe loro malgrado: «Come entravano in quella anticamera tetra, la burocrazia avvinghiava l'anima di tutte quelle ragazze, il frasario d'ufficio, sgrammaticato e convenzionale, fioriva sulle loro labbra»[30].

Come in una *enclave* linguistica circoscritta dal cupo «stanzone», la cui «unica finestra dava sullo stretto vicolo dei Carrozzieri», il movimento verso l'interno induce le impiegate a condividere un registro speciale, fatto «di linee, di guasti, d'ingombri sui circuiti diretti»[31], comprensibile solo entro i suoi confini.

Qui il «regolamento interno» o «l'ultimo editto direttoriale» affissi alle pareti e ormai regrediti a puro sfondo assumono una valenza meramente formale, poiché a decidere davvero l'esito delle sette ore lavorative è un foglio di carta vergato a mano giorno per giorno dalla direttrice, che assegna a ogni ausiliaria la linea telegrafica di cui dovrà occuparsi. Da quella assegnazione può dipendere l'intera giornata: ci sono «linee buone e linee cattive, linee senza lavoro e linee con molto lavoro, linee dove ci vuole una pazienza infinita e linee dove è richiesta una sveltezza singolare»[32]. Può capitare di vedersi assegnare Salerno, una «linea indiavolata» che il sabato, a causa del gioco del lotto, può produrre fino a

[28] M. SERAO, *Telegrafi dello Stato*, cit. p. 19.
[29] Ivi, p. 24.
[30] Ivi, p. 26.
[31] *Ibidem*.
[32] Ivi, p. 27.

centottanta dispacci, o Avellino, il cui corrispondente è «una mummia di settant'anni, che non può soffrire la sezione femminile», oppure ancora Genova dove la «linea è così lunga che la pila non basta mai: la corrente è variabilissima: ora forte forte, che unisce e confonde tutti i segni, ora tanto debole che i segni non arrivano»[33]. A ogni linea corrisponde una postazione e una macchina – «Morse, Siemens, Hughes, doppia Hughes, Steel»[34] – e una volta preso posto iniziano i movimenti della giornata: «chi svitava il coltellino d'acciaio che imprimeva i segni, chi metteva un rotolo nuovo di carta, chi bagnava d'inchiostro, con un pennello, il cuscinetto girante, chi provava l'elasticità del tasto» finché lo stanzone si anima del «ticchettio dei tasti sulle incudinette»[35]. Ma neppure le macchine sono tutte uguali, e se il Morse ha lo svantaggio di poter solo ricevere, risparmia almeno la fatica della trasmissione. Alle ausiliarie più esperte è invece affidata la moderna Hughes, la macchina più complessa. Non a caso «le più scontente erano le *hughiste* [...] Ci si lavora in due a questa macchina complicata che pare un cembalo; e vi è bisogno di forza e di attenzione»[36].

Si lavora ogni giorno, con un solo turno di riposo ogni due mesi, né le festività né la malattia interrompono il lavoro delle ausiliarie, che non hanno diritto alla paga nei giorni di assenza per infermità. Di questa condizione Serao registra con imparzialità le voci senza ricondurle a un giudizio univoco: per alcune il lavoro è una fatica usurante, per altre una condizione ordinaria. A Maria Vitale che lamenta:

> Quando tutti si godono la festa, noi in ufficio: il Padre Eterno si è riposato il settimo giorno, e noi non riposiamo mai. Se cadiamo ammalate e manchiamo dall'ufficio, ci trattengono le giornate alla fine del mese, come non si fa con le serve; se manchiamo per volontà non ci pagano e ci sgridano. Noi non sappiamo più che siano Pasqua, Natale, carnevale. Ci danno ottantaquattro lire, alla fine del mese? E tutto questo lavoro? Niente, niente, questa è la

[33] Ivi, p. 28.
[34] Ivi, p. 65.
[35] Ivi, p. 32.
[36] Ivi, p. 28.

> schiavitù[37]

l'amica Clemenza Achard risponde bonariamente «O Natale o un altro giorno, non è la stessa cosa?»[38].

Di questa neutralità narrativa, d'altra parte, la scrittrice rivendica apertamente la ferma intenzionalità. Nella sua *Prefazione* al *Romanzo della Fanciulla* dichiara infatti:

> io non voglio fare un romanzo, non voglio creare un tipo, non voglio risolvere un problema di psicologia sperimentale. Io scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e vi do le note così come le trovo. Se ciò sia conforme alle leggi dell'arte non so: dal primo giorno che ho scritto io non ho voluto e saputo esser altro che un fedele, umile cronista della mia memoria[39].

In un passo di *Mimesis* sulla poetica dei Goncourt, Auerbach si chiede cosa legasse degli scrittori appartenenti all'«alta borghesia quasi aristocratica» al popolo minuto, a quel quarto stato che essi avevano assunto come nuova materia della rappresentazione seria - «che cosa sapevano della loro vita, dei loro problemi e dei loro sentimenti?»[40] - e giunge alla conclusione che la loro produzione era basata su un tipo di osservazione del tutto peculiare, che aveva come criterio la ricerca di impressioni rare e sempre nuove e dunque «da questo punto di vista li attraeva il popolo minuto come oggetto d'arte»[41]. La scoperta di questo nuovo oggetto della rappresentazione, *le peuple, la canaille*, si configura per Edmond de Goncourt, come egli stesso ebbe a sostenere, nei termini dell'attrattiva esotica dei popoli sconosciuti. Lapidariamente Auerbach osserva che «Fino a dove li sosteneva questo impulso, essi potevano intendere il popolo; più in là, no»[42].

---

[37] Ivi, p. 47.
[38] *Ibidem*.
[39] M. SERAO *Prefazione* a *Il Romanzo della Fanciulla,* cit., p. 5.
[40] E. AUERBACH, *cit.*, p. 274.
[41] *Ibidem*.
[42] *Ibidem*.

Il giudizio di Auerbach dialoga singolarmente con quanto Serao scrive a proposito di *Chérie* di Edmond de Goncourt (1884) nella lettera a Primoli già citata: «Non credo di far meglio: ma credo di far di più, poiché ho vissuto tanti anni in mezzo ai miei soggetti»[43]. Oltre a rivendicare il vantaggio conoscitivo garantito dall'esperienza diretta di quel particolare «proletariato degli uffici», Serao critica un metodo di rappresentazione della donna fondato sulla raccolta delle testimonianze perché, come scrive in un articolo del 13 luglio dello stesso anno sul «Capitan Fracassa», una testimonianza può essere involontariamente mistificata e dunque «Non è quello che esse vi narrano che dovete raccontare, ma quello che esse fanno ed è talvolta il contrario»[44].

È un principio, quello esposto da Serao, che trova nelle pagine dei *Telegrafi* una rappresentazione quanto mai compiuta nella reazione collettiva delle giovani lavoratrici di fronte alla richiesta di lavoro straordinario. Alla presenza di tutte le ausiliarie riunite, la direttrice legge un editto del direttore. In vista delle elezioni di ballottaggio di domenica 15 aprile, facendo appello allo «zelo delle ausiliarie», si chiede loro, su base volontaria, «se volessero prestarsi a un servizio straordinario, di due, tre, quattro ore, oltre le sette del servizio ordinario», come «prova di amore al lavoro»[45].

Nei due giorni successivi alla richiesta un forte moto di ribellione agita la sezione femminile. Nella forma del discorso indiretto libero, Serao dà voce a un coro concorde sul netto rifiuto:

> No, non volevano prestar servizio straordinario. Era una oppressione, un martirio anche quell'ordinario: farne dell'altro? Niente affatto. Perché, per chi? Le trattavano come tante bestie da soma, con quei tre miserabili franchi al giorno [...] e invece esse avevano quasi tutte il diploma di grado superiore e al telegrafo prestavano servizio come uomini, come impiegati di seconda classe che avevano duecento lire il mese. Farsi un merito? Ma che, ma che! Chi le avrebbe considerate? Non erano nominate né con decreto regio, né con decreto ministeriale: un semplice decreto del direttore generale,

[43] F. BRUNI, *Nota al testo* in M. SERAO, *Il Romanzo della Fanciulla,* cit., p. XLI.
[44] Ivi, p. XLII.
[45] M. SERAO, *Telegrafi dello Stato*, cit. p. 62.

> revocabile da un momento all'altro [...] L'avvenire? Quale avvenire? Erano *fuori pianta*, non avevano da aspettar pensione: anzi, diceva il regolamento, che a quarant'anni il Governo le licenziava, senz'altro [...] le metteva sulla strada, vecchie, istupidite, senza saper far altro, consumate nella salute e senza un soldo.

La *climax* del malcontento investe progressivamente ogni aspetto della condizione lavorativa, muovendo dal presente fino alla conclusione della vita professionale delle impiegate: dai «tre miserabili franchi» quotidiani alla disparità di trattamento rispetto ai colleghi maschi, dalla precarietà del reclutamento all'assenza di una pensione al termine del servizio.

È proprio di fronte all'unanimità di questa protesta - «pregate dalla direzione, si sentivano le più forti»[46] - che la scrittrice, fedele alla propria poetica, mette infine in tensione parola e comportamento: «Ma quando fu il giorno e l'ora della firma, sotto quel grande foglio bianco, avvenne un curioso fenomeno psicologico»[47]. In una processione silenziosa e fiera, il foglio delle adesioni, rimasto intonso fino al giorno prima, viene firmato a una a una da tutte le ausiliarie, in un crescendo di disponibilità che culmina nella resa incondizionata di Caterina Borrelli: «*sono a disposizione della direzione*»[48].

La disponibilità dichiarata, del resto, non tarda a essere comprovata: nel giorno delle elezioni, un flusso incontenibile di telegrammi impone alle telegrafiste un servizio che Serao segue ora dopo ora, in una giornata che assume progressivamente i contorni di una prova di resistenza. Se fin dal mattino il lavoro si rivela eccezionale e i telegrammi piovono «come fitta gragnuola», nel pomeriggio «l'accesso febbrile divenne furioso». Sotto l'occhio vigile dei due capiturno, le sezioni maschili e femminili vengono lasciate - «fatto nuovissimo» - a porte aperte. Le impiegate, ciascuna alla propria macchina, sono chiamate a fronteggiare una mole straordinaria di lavoro.

> I telegrammi nascevano, sgorgavano, spuntavano da tutte le linee; su tutte il ritardo era di tre ore, i telegrammi da trasmettere si ammonticchiavano,

[46] Ivi, p. 63.
[47] *Ibidem*.
[48] Ivi, p. 64 (corsivo nel testo).

> formavano fasci, manipoli, cumuli; mentre se ne trasmetteva uno, ne arrivavano cinque da trasmettere, mentre si finiva di trasmettere una serie di dieci, ne restavan *fermi* cinquantadue[49].

I pochi scambi di parole tra le ausiliarie sembrano anch'essi ridotti a un passaggio di dati in forma telegrafica:

> «Quanti ce ne sono ancora?».
> «Quarantatré».
> «E che ritardo?»
> «Due ore e cinquanta»
> «Madonna santissima!»[50].

È una scrittura mimetica quella che Serao sceglie per tradurre la concitazione del lavoro: attraverso l'accumulazione - «nascevano, sgorgavano, spuntavano», «fasci, manipoli, cumuli» - e la moltiplicazione - «uno/cinque», «dieci/cinquantadue» -, la lingua stessa della novella viene progressivamente assorbita dalla logica quantitativa del lavoro che rappresenta, fino a restituire il gesto rapidissimo di indovinare «le parole dalla prima sillaba, finendo di scrivere il telegramma prima che il corrispondente finisse di trasmetterlo»[51].

Il rapporto con la macchina diviene un corpo a corpo, la tensione psicologica si fa muscolare: «la bocca arida, le dita sporche di inchiostro fino alla prima falange».

> Poi, presa da una specie di delirio telegrafico, diceva al corrispondente: trasmettete più presto, io so ricevere. Quello affrettava la trasmissione, rapidissima, di una velocità quasi irraggiungibile e quella lo aizzava, lo spronava, come il fantino al cavallo da corsa, dicendogli ogni tanto: più presto, più presto, più presto[52].

Siamo ormai lontanissimi dall'impiegato chino sulle pratiche, dai gesti posati e minuziosi e dai *topoi* che accompagnano la lentezza imposta dalla burocrazia. I movimenti impiegatizi che Serao descrive non hanno più nulla dei consueti

[49] Ivi, p. 66.
[50] Ivi, p. 67.
[51] Ivi, p. 68.
[52] *Ibidem*.

modelli del lavoro d'ufficio. Essi richiedono piuttosto abilità, concentrazione e resistenza: alla consuetudine si sostituisce l'iniziativa, alla diligenza la destrezza e, infine, sulla prassi prevale la tecnica.

Perfino l'arrivo dell'inverno, eterno nemico dell'impiegato, assume qui una fisionomia inedita: il freddo sembra costituire una iattura più per le macchine che per le donne chiamate a recarsi con le piogge insistenti nell'umido ufficio. L'elemento tradizionale del freddo, infatti, viene rifunzionalizzato perché a subirne gli effetti sono le macchine, le linee, la corrente.

> La corrente partendo o giungendo, soffriva un morbo capriccioso e strano che la prendeva a sbalzi, che le dava tregua per due ore e la prostrava per una giornata, [...] la corrente elettrica, forza, volontà, pensiero, era ammalata, attaccata nella sua forza e nella sua potenza. La torcevano per dolore, certe convulsioni strane, per cui le macchine parea dovessero spezzarsi sotto il suo impeto: essa batteva, batteva sul metallo certi colpi duri, secchi, ripetuti fittamente, come bussasse per aiuto, come se chiamasse al soccorso[53].

Trasferendo sulla corrente il lessico della malattia e della sofferenza che ci aspetteremmo riferito alle lavoratrici, Serao antropomorfizza il mezzo fisico del lavoro con un meccanismo narrativo che ricorda da vicino la personificazione del 'Rapporto' balzachiano. In entrambe le rappresentazioni, infatti, lo strumento di cui l'impiegato dovrebbe disporre per svolgere il proprio compito cessa di essere un oggetto inerte e acquista un'autonomia quasi antagonistica, sottraendosi al suo controllo. «Rendete sensibile la macchina» è il comando della direttrice di fronte al malfunzionamento di un'apparecchiatura che agisce alla stregua di «uno di quei raffinati temperamenti umani, in cui la vibrazione è immediata»[54].

> Si smontava la macchina, si regolava più delicatamente il sistema di orologeria, si accorciava la spirale per farle sentire meglio la corrente, si accostava il coltellino a un capello della carta [...] Allora pallidamente qualche segno compariva[55].

---

[53] Ivi, p. 75.
[54] Ivi, pp. 75-76.
[55] *Ibidem*.

Alla destrezza della trasmissione si aggiunge dunque un sapere tecnico affidato alle mani delle impiegate, chiamate non soltanto a utilizzare gli apparecchi ma a conoscerne e regolarne i meccanismi grazie a una formazione specialistica del tutto peculiare, più simile a quella dei tecnici di un laboratorio che degli impiegati d'ufficio. Eppure, per quanto il gesto umano sia tenuto a rispondere a questa nuova velocità, a quell'«annullamento dello spazio e del tempo» sottolineato da Schivelbusch, e per quanto il lavoro richieda un adattamento sempre più rapido di fronte all'imprevisto, le vite delle impiegate restano immobili in una condizione esistenziale che la modernità lavorativa sembra non scalfire affatto. «Esse uscivano di là, salutandosi fiocamente, senza baciarsi, come istupidite, con la faccia rilasciata nella fatica: fuori le madri, i padri, i fratelli le aspettavano per ricondurle a casa»[56].

Il romanzo di Serao mostra in un eloquente paradosso come le sue lavoratrici non partecipino in alcun modo alla modernità che investe l'oggetto del loro impiego e come alla trasformazione radicale del lavoro non corrisponda affatto un'analoga emancipazione delle loro esistenze. Fuori dalle sale dei telegrafi, la velocità e l'autonomia sembrano arrestarsi sulla soglia di esistenze ancora interamente ricondotte entro l'ordine familiare. Si direbbe quasi che tanto più la tecnologia e il progresso contribuiscano a migliorare ampi settori della vita quotidiana, tanto più la condizione delle impiegate riveli il rovescio della modernizzazione: «tutte le grandi occasioni per cui un uomo telegrafa, sono un disastro, per le telegrafiste»[57], scrive infatti Serao in un articolo del 7 dicembre 1886, apparso sul «Corriere di Roma» in una rubrica dal titolo *Le Vie Dolorose*.

Il noto giudizio di Benedetto Croce sulla poetica di Serao - «osservazione realistica e sentimento; o meglio, osservazione mossa da sentimento»[58] - appare ancora più efficace se si considera la capacità della scrittrice di rivolgere quello stesso sguardo oltre la realtà lavorativa che le era familiare. Esso consente infatti a

---

[56] Ivi, p. 60.
[57] L'articolo è citato a stralci in V. PASCALE, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, Napoli, Liguori, 1989, p. 27. Nella rubrica *Le Vie Dolorose* Serao aveva denunciato un'altra categoria di lavoratrici femminili, le maestre, morte di stenti o suicide, in una serie di articoli dal titolo *Come muore una maestra*.
[58] B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. III, Bari, Laterza, 1915, p. 34.

Serao di registrare condizioni assai diverse – e ben più drammatiche – del lavoro femminile nel celebre romanzo-inchiesta *Il ventre di Napoli* (1884):

> Fortunate quelle che trovano un posto alla Fabbrica del tabacco, che sanno lavorare e arrivano ad allogarsi, come sarte, come modiste, come fioraie! La mercede è miserissima, quindici lire, diciassette, venti lire il mese [...]
> La serva napoletana si alloga per dieci lire il mese, senza pranzo: alla mattina fa due o tre miglia di cammino, dalla casa sua a quella dei suoi padroni, scende le scale quaranta volte al giorno [...] Ve ne sono di quelle che pigliano due mezzi servizi, a sei lire l'uno e corrono continuamente da una casa all'altra, continuamente rimproverate per le tardanze[59].

La distanza è affidata anzitutto ai numeri. I «tre miserabili franchi al giorno» contro i quali protestano le ausiliarie acquistano un peso differente se raffrontati alle poche lire mensili delle lavoratrici napoletane. Da quella 'cronaca della memoria' che nei *Telegrafi* si era concentrata su un particolare «proletariato degli uffici», la rappresentazione realistica si allarga, nelle opere di Serao, a una vasta geografia del lavoro femminile, entro la quale la condizione delle impiegate assume una posizione relativa e non assoluta. È la prassi documentaria della giornalista Serao a sostenere l'obiettività dello sguardo sulla realtà, ma è la scelta della scrittrice Serao a sottrarre quest'ultima alla mera rubricazione per restituirne le molte tensioni. Non a caso, un'ampia sezione dell'imponente studio critico su Serao di Marie-Gracieuse Martin-Gistucci[60] è intitolata programmaticamente *L'expérience du regard.* Vi è infatti in Serao, secondo la studiosa, una «tendenza evidente a riprendere due volte la stessa idea, a ripetere uno stesso tema, la maggior parte delle volte per 'orchestrarlo', approfondirlo, impreziosirlo»[61]. È quanto accade nel passaggio dal romanzo agli articoli dedicati alle impiegate dei telegrafi, ma è anche il procedimento attraverso il quale la scrittrice torna a indagare a più riprese la condizione generale del lavoro femminile. Non si tratta soltanto, secondo Martin-Gistucci, di quel «senso della pietà umana» ravvisato da

---

[59] M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, Milano, BUR, 2011, p. 44.
[60] Cfr. M. G. MARTIN-GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973.
[61] Ivi, p. 28 (trad. mia).

Ettore Caccia, poiché «ella era cosciente delle realtà dello sfruttamento e della tragicità delle leggi economiche»[62]. È anzi proprio la precisione dei riferimenti pecuniari a conferire alla rappresentazione della povertà una «densità realistica» capace di sottrarla a ogni generico sentimentalismo. Il denaro e, più generalmente, il «peso della necessità economica»[63] costituiscono il dato documentario che interviene nella costruzione stessa dei personaggi, condizionandone comportamenti e psicologia. Nel caso delle telegrafiste, il «peso della necessità economica» assume una declinazione specificamente impiegatizia.

Con Serao la figura dell'impiegata, sebbene formalmente inserita nell'apparato amministrativo dello Stato, non gode pienamente delle garanzie connesse a tale appartenenza. Quella delle impiegate, infatti, è una condizione che si intreccia alla precarietà che caratterizza il lavoro femminile, avvicinando le ausiliarie alle altre categorie di lavoratrici rappresentate dalla scrittrice, dalle serve alle sarte e alle maestre. L'ingresso della donna nel pubblico impiego non produce automaticamente il 'femminile' dell'impiegato, ma modifica la condizione impiegatizia stessa.

Nel marzo 1901 Henry James pubblicò su *The North American Review* un saggio dal titolo *Matilde Serao* che, fra i molti pregi, ha il merito di offrire una testimonianza critica di notevole rilievo sulla ricezione internazionale della scrittrice e sulla sua «sorprendente opera narrativa». Con una formula altrettanto sorprendente, James definisce Serao una scrittrice che «produce quell'eccellente effetto - segno distintivo dei pochi veramente forti - per cui la fine di un suo racconto non coincide mai, per il lettore, con la fine della sua opera»[64]. Pur essendo un assiduo lettore di Serao - egli dichiara infatti che «non vi sia nulla della nostra autrice che io non abbia letto a fondo»[65] - nel suo saggio James individua proprio nel *Romanzo della Fanciulla* alcuni esempi della sua migliore produzione:

---

[62] Ivi, p. 32 (trad. mia).
[63] *Ibidem*.
[64] H. JAMES, *Matilde Serao*, The North American Review, vol. 172, no. 532, 1901, pp. 367–80, p. 371 (trad. mia).
[65] Ivi, p. 373.

> Questi testi, che hanno per oggetto soprattutto le piccole miserie della povera gente, possiedono una verità palpabile, ed è significativo che, per dirla semplicemente, lei sia tanto più brava quanto più poveri sono i suoi personaggi[66].

Il *big telegraph office*, infatti, è uno di quei luoghi nei quali James riconosce un'impressione di realtà[67]. È un'intuizione di cui lo scrittore stesso sembra prendere atto nel momento in cui la enuncia: la poetica di Serao risponde a un principio secondo il quale una cosa «deve soltanto essere effettivamente reale perché costituisca, di per sé, una storia sufficiente»[68]. In assenza di questa effettiva realtà, non vi può essere «storia» ma solo, egli dice, «solenne impostura». Ed è proprio a questa effettiva realtà che Serao romanziera ambiva quando dichiarava fermamente: «io non voglio fare un romanzo».

3.2. Un *travet*, molte forme: variazioni sull'impiegato in Emilio De Marchi

Secondo Vittore Branca, il realismo italiano di fine Ottocento nasce in seno alla grande tradizione romantica e manzoniana. Gli influssi stranieri - da Zola agli umoristi inglesi e tedeschi - avrebbero agito sì da sollecitazione, ma nei confronti di «un processo già in atto». Il «nostro realismo», scrive Branca, sembra piuttosto alimentato da una tradizione autoctona nella quale confluiscono narrativa e teatro, quest'ultimo «legato intimamente» agli sviluppi della narrativa attraverso autori come Bersezio, Giacosa e Gallina.

Più che alla cruda osservazione della «*bête humaine*», tale realismo guarderebbe infatti all'infinita gamma di motivi ideali e materiali attraverso i quali cogliere l'individuo nella sua interezza, «con un'attenzione rivolta non tanto a fornire documentari di tono scientifico ma storie umane»[69].

---

[66] Ivi, p. 375.
[67] Nel 1898 Henry James aveva già affrontato in veste di scrittore il tema degli uffici telegrafici, pubblicando il racconto *Nella gabbia* (*In the cage*), che vede per protagonista una giovane telegrafista che si nutre delle fantasie evocate dai messaggi che ogni giorno le passano tra le mani. La sua figura - senza nome - costituisce una nemesi quasi perfetta del telegrafista di Dumas, il quale, interrogato dal conte di Montecristo ammette candidamente di non capire «nulla di nulla» dei segnali che riceve.
[68] Ivi, p. 377.
[69] V. BRANCA, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946, pp. 12-13.

A fornire materia a queste «storie umane» sarebbe soprattutto quella che Branca definisce una «tradizione tutta provinciale del realismo italiano», che accomuna Verga, De Marchi, Zena e Serao. Il suo terreno privilegiato sono gli ambienti borghesi e, in particolare, quella «piccola borghesia dei *travet*, degli eroi delle soprammaniche»: il «tessuto smorto ma più singolare della società italiana»[70].

Nell'opera di Emilio De Marchi, questa piccola borghesia impiegatizia che abita la trama minuta della vita quotidiana diviene materia narrativa tanto comica quanto realistica. Le numerose direttrici lungo le quali si è fin qui dipanata la vicenda dell'impiegato letterario, infatti, in De Marchi si incontrano e, per certi versi, si sovrappongono.

Milanese per nascita e per formazione, De Marchi fu osservatore partecipe delle profonde trasformazioni che investirono la città negli ultimi decenni dell'Ottocento: quando «intorno al 1875 e non anco [*sic*] laureato esordiva nelle lettere, Milano poteva contare un 200 mila abitanti»[71], scrive Emilio Guicciardi, e tra questi gli «allogeni» erano ben pochi. Nell'arco dei successivi vent'anni, un crescente sviluppo edilizio e industriale - nel 1883 era stata inaugurata la Centrale elettrica di Santa Radegonda, la prima dell'Europa continentale - ne trasformò completamente il volto[72]. Dall'antico *Milanin*[73] la città si avviò a prendere la forma della moderna metropoli con «le costruzioni nuove dei sobborghi e i grandi

---

[70] Ivi, pp. 13-14.
[71] E. GUICCIARDI, *Qui è Milano*, in E. DE MARCHI, *Romanzi racconti e novelle*, Milano, Mursia, 1968, p. XII.
[72] L'espansione urbana aveva ricevuto un impulso decisivo dall'annessione, nel 1873, dei Corpi Santi, la fascia di territorio posta oltre la cerchia dei bastioni. Alla crescita demografica - nel 1881 Milano contava 321.839 abitanti - si accompagnò negli ultimi decenni del secolo una crescente espansione industriale e urbanistica, destinata a estendersi anche alla prima cintura urbana. Cfr. L. A. BENINCASO, A. M. LOCATELLI, N. MARTINELLI, *Lungo i confini della città: come l'industria ha ridisegnato Milano nel Novecento*, «Alternative Milano», www.alternativemilano.eu/storia-economica/.
[73] *Milanin Milanon* è il titolo di un'opera in prose cadenzate milanesi di De Marchi, pubblicata postuma nel 1902.

quartieri che spuntano come funghi in questo Milano[74], dove il nuovo divora l'antico»[75].

3.2.1. «Un esule in città»: *Demetrio Pianelli*

In occasione del carnevale, Cesarino Pianelli riunisce in un circolo gli impiegati di «diverse amministrazioni» e le loro «egregie famiglie», per offrire loro un'occasione di svago. Al circolo si dà il nome di *Monsù Travet*. Cesarino Pianelli, regio impiegato, lo gestisce grazie a una cassa alimentata dalle venti lire d'iscrizione versate dai soci e dalle quote mensili di cinque lire. Tra gli impiegati egli è noto col soprannome di lord Cosmetico, per i gusti raffinati e l'aria signorile e soprattutto, per l'abitudine di vivere ben al di sopra delle proprie possibilità. Non lesinando alcun lusso ai tre figli e alla bella moglie Beatrice - nota a Milano, *en pendant* col lord Cosmetico, come la «bella pigotta» -, egli ha finito per accumulare qua e là una serie di debiti sui quali temporeggia grazie a un'innata disinvoltura. Un solo debito però, di duemila lire, contratto perdendo al gioco proprio nel Circolo, offre l'innesco di una vicenda destinata a precipitare rapidamente. Cesarino ha infatti prelevato dalle casse del *Monsù Travet* la somma necessaria per ripagare il debito e per impedire che l'ammanco fosse scoperto dai soci, ha aggravato la propria situazione truccando un bilancio delle Regie Poste e sottraendo dalle casse dell'ufficio mille lire, con le quali colmare in parte il disavanzo. La catena di imprudenze avrebbe dovuto concludersi, nei piani di Cesarino, con un prestito temporaneo del ricco industriale Melchisedecco Pardi o con una liquidazione della dote di Beatrice da parte del suocero Isidoro Chiesa. La somma però gli viene negata e, scaduti i termini entro i quali l'ammanco avrebbe potuto essere sanato, il cassiere Martini, scoperta l'irregolarità, lo denuncia al Commendatore. Per non incorrere in un inevitabile processo che avrebbe gettato per sempre l'ignominia sui propri figli, marchiando il loro padre come ladro e falsario, a Cesarino non resta che il suicidio, estremo tentativo di salvaguardare

---

[74] Nel dialetto meneghino il nome della città è storicamente maschile: *el Milan*. L'autore ne conserva il genere anche nella lingua italiana del romanzo, uniformandosi all'uso ottocentesco, prima che l'italiano moderno stabilizzasse il genere femminile per i nomi di città.
[75] E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, Milano, Rizzoli, 1963, p. 256.

l'onore: «Tristo maledetto destino che per qualche migliaio di lire un uomo dovesse perdere la vita! E quest'uomo aveva esposto tre volte il petto alle fucilate, ed era stato a Roma nel settanta»[76]. Un'ultima lettera consegna alla storia - e al lettore - il destino della famiglia Pianelli: è quella indirizzata al fratello Demetrio.

A quasi trent'anni dalla commedia di Bersezio, *Monsù Travet* è ormai ben al di là della scena teatrale: il suo nome è diventato talmente riconoscibile da potervi intitolare un intero sodalizio composto «non solo di impiegati della Posta [...] ma anche da molti impiegati del Municipio e di Banche private»[77]. Divenuto ormai un'antonomasia, al pari della Perpetua manzoniana, *Travet* apre il romanzo come memoria di un tipo. La sua associazione con la figura più contraddittoria di Cesarino Pianelli, più vicina al *dandy* che al *travet*, rende la scelta di De Marchi ancora più efficace e segna il primo incrinarsi del modello.

La posizione assunta da Cesarino nelle prime pagine di un romanzo il cui protagonista è in verità il fratello Demetrio, si comprende meglio alla luce della complessa genesi dell'opera. Secondo Calogero Colicchi[78], infatti, nella sua prima concezione la storia avrebbe dovuto vedere al centro la figura di Beatrice, destinata a provocare inconsapevolmente la rovina di due uomini. Sfuggendo al suo intento originario, l'interesse di De Marchi si spostò progressivamente dalla donna alla condizione sociale delle sue vittime e, in particolare, alla figura dell'«umile *travet*», cosicché il nucleo narrativo ne risultò fortemente modificato.

Anche Cesarino emerge da questa rielaborazione per successive attenuazioni. Nella prima redazione, ancora col nome di Cecco Pianelli, l'impiegato sottraeva diecimila lire; nella successiva, divenuto Cesarino, l'ammanco si riduce a mille. Non si tratta solo di una somma minore, ma di una diversa visione della colpa, meno riconducibile alla responsabilità individuale e più invischiata con le circostanze imponderabili - caso, errore e avventatezza - che conducono il personaggio alla rovina. La vicenda di Cesarino acquista così un'ampiezza tale da risultare, osserva Colicchi, «troppo lunga per essere un semplice antefatto» e

---

[76] Ivi, p. 52.
[77] Ivi, p. 14.
[78] Cfr. C. COLICCHI, *Socialità e arte nei romanzi di Emilio De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 27-30.

tuttavia «troppo breve» per costituire il *pendant* di quella che diverrà la vicenda principale. «È così che nasce Demetrio», deliberatamente concepito in opposizione al fratello, «sia nel fisico che nell'anima»[79].

Pubblicato a puntate nel 1888 su «L'Italia. Giornale del popolo» e in volume nel 1890, *Demetrio Pianelli* fu il risultato di una lunga elaborazione artistica come testimonia la lettera che De Marchi scrive all'amico musicista Edoardo Mascheroni nel febbraio dello stesso anno: «quasi tre anni di riflessione e di lavoro»[80].

Chiamato nell'ultima lettera di Cesarino ad assolvere al debito economico - e morale - della famiglia Pianelli, l'entrata in scena di Demetrio all'indomani della tragedia del fratello non potrebbe essere più scenografica:

> Mentre Cesarino era ciò che dicesi a Milano una *cartina*, di pelle fina e bianca, sempre pulito e aristocratico, questo signor Demetrio aveva l'aria di un vecchio fabbro, vestito cogli abiti della festa. La pelle era cotta dal sole, rugosa: la fronte bassa coperta dai capelli che uscivano quasi a foggia di un tettuccio, di un colore rossiccio e duro come i baffi duri e rasati che coprivano un poco il labbro.
>
> Nelle orecchie arricciate come frasche di cavoli e qua e là rosicchiate dal gelo, aveva due anellini d'oro secondo il costume dei contadini della Bassa Lombardia, che credono con ciò di evitare il mal d'occhi. Dalle poche parole che ci scambiammo, mi accorsi che stentava anche un po' a metter fuori certe consonanti[81].

La descrizione fisica di Demetrio e il suo inevitabile contrasto col lord Cosmetico sembrano riportare qui in vita l'eterno motivo dell'*urbanus* e del *rusticus*, sigillato nell'immagine degli anelli alle orecchie. Tutto, nel nuovo personaggio, reca i segni di un'appartenenza contadina la cui alterità è sottolineata dalla difficoltà di pronuncia, una *rustica asperitas* in versione lombarda. Non è soltanto dall'eleganza del fratello che questa figura si distacca di netto - l'opposizione è evidentemente motivata e voluta - quanto dall'iconografia stessa del *travet* alla

[79] Ivi, p. 39.
[80] Il testo della lettera è riportato in V. BRANCA, *cit*., p. 52.
[81] E. DE MARCHI, *cit*., p. 60.

quale la tradizione letteraria ci ha fin qui abituati. Se l'uno è troppo «Cosmetico», l'altro ha le sembianze di un «vecchio fabbro»: sono entrambi impiegati dello Stato, ma il titolo non produce evidentemente una fisionomia univoca.

Milano stessa - l'altra grande protagonista del romanzo - sembra subire una sorta di omotetia a seconda che ad abitarla sia la presenza di un Pianelli o dell'altro. Con Cesarino la città si dilata. Attraversata in lungo e in largo ad ogni ora, tra la folla carnascialesca o nelle strade deserte, essa si estende da piazza del Duomo ai bastioni e oltre i suoi stessi confini. Cesarino la percorre a piedi, in vettura, sui tram che conducono verso Porta Romana e Melegnano, muovendosi senza sosta da un luogo all'altro alla ricerca di una via d'uscita che si allontana fino a sfumare: dal Circolo alla Posta, dal Ponte de' Fabbri all'Ospedale dei Cronici, da San Barnaba a San Clemente, dall'Arcivescovado nuovamente verso il Duomo. Il suo è un movimento erratico e continuo, i cui improvvisi cambi di direzione dilatano la topografia di una città che finisce per assumere un aspetto inquieto al pari del personaggio. La Milano di Demetrio, invece, conserva le dimensioni dell'antico *Milanin*:

> La sua precisione ed uguaglianza di 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 Mercanti, Cordusio, Bocchetto: da una parte delle botteghe nell'andare, dall'altra nel tornare[82].

Ristretta attraverso l'abitudine, da spazio erratico Milano si riduce a itinerario. La città che cresce e si trasforma, il 'nuovo che avanza', entra nel romanzo attraverso uno sguardo ironico e tutt'altro che entusiasta, che dalla voce narrante sembra propagarsi anche ai personaggi più affini al protagonista. Arabella, la dodicenne figlia di Cesarino, attende con ansia il ritorno dello zio Demetrio mentre attorno a lei «[p]assavano carri, tram, carrozze, carriole a mano, con quel frastuono pieno e grosso d'una città che vive bene, mangia bene e digerisce bene»[83]. Paolino delle Cascine, il cugino campagnolo dei Pianelli, osserva stupito «le costruzioni del

[82] E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 85.
[83] Ivi, p. 99.

Milano nuovo che sorgevano come per incanto, e i grandi rettifili, e le botteghe di lusso e il movimento dei tram e il via vai della gente affaccendata, che pensa a far quattrini, che lavora, che produce», riassumendo infine fra sé lo spettacolo in una constatazione elementare: «Milano è sempre Milano»[84]. È quella «rapida corsa al conseguimento del benessere» nella quale Guicciardi riconosceva uno dei motivi dell'inquietudine di De Marchi, che avrebbe guardato senza entusiasmo all'avanzare del progresso materiale, opponendogli un «affettuoso attaccamento alla tradizione» e la difesa di quei «beni immateriali» che rischiavano di restarne travolti[85]. Riemerge così una questione di lunga data, quella della modernità, già incontrata in autori come Balzac e Gogol', dei quali De Marchi era assiduo lettore, come testimonia Branca[86]. Il rimpianto per l'antico *Milanin* e il problematico 'antimilanesismo'[87] nei confronti del nuovo *Milanon* sono centrali per comprendere le trasformazioni che il *travet* subisce nel personaggio di Demetrio. La sua condizione psicologica, scrive infatti Giuseppe Nava, è quella del «contadino inurbato, che nella trama delle piccole abitudini quotidiane, nella soggezione ad un lavoro monotono condotto in ambienti tetri e polverosi conserva un'apertura idillica sul mondo dei campi»[88], ovvero, come conclude perfettamente Giorgio De Rienzo «Demetrio è un esule in città»[89].

Il motivo dell'estraneità allo spazio urbano nel quale si svolge l'esistenza impiegatizia individua una nuova declinazione del *travet*. Questa nuova declinazione è strettamente legata alla definizione che De Rienzo dà dell'intero romanzo come «un esemplare indice di queste presenze romantiche rivestite in dimessi abiti borghesi»[90]: un «processo di riduzione borghese»[91] che il critico riconduce direttamente alla lezione manzoniana. La dimensione romantica,

---

[84] Ivi, p. 200.
[85] E. GUICCIARDI, *cit.*, pp. XII-XIII.
[86] Cfr. V. BRANCA, cit., p. 29.
[87] Sul rapporto di De Marchi con Milano, Marcella Cecconi Gorra osserva lapidariamente: «Nonostante il suo *milanesismo* nel suo intimo De Marchi è inguaribilmente 'bovino'». La citazione è riportata da G. DE RIENZO, *Introduzione* a E. DE MARCHI, *Opere*, Torino, UTET, 1978, p. 33.
[88] La citazione di Giuseppe Nava è riportata in G. DE RIENZO, *cit.*, pp. 32-33.
[89] Ivi, p. 33.
[90] Ivi, p. 13.
[91] Ivi, p. 16.

perduto il carattere d'eccezionalità, si cala nella trama minuta dell'esistenza borghese e così la consueta miseria dell'impiegato si mescola in Demetrio al richiamo delle cose antiche, del contado e dei luoghi dell'infanzia:

> Demetrio abitava tre stanzuccie poste all'ultimo piano d'una vecchia casa di via San Clemente, alle quali si accedeva per una scaletta semibuia a giravolte, come quella di un campanile. [...] Una piccola ringhiera menava a un terrazzino esterno, sul quale dal giorno che il nuovo padrone era venuto ad abitare in quella casa, si distendeva una giovane vite del Canadà, che teneva il piede in un barile. [...] Nato anche lui nel bel mezzo dei prati lombardi e da una gente abituata chi sa da quanti anni a rovistare nell'erba, aveva nel sangue l'istinto fantastico della natura verde e silenziosa, della quale sapeva intendere le voci più misteriose; era un vero appetito d'erba, che gli faceva costruire in tre o quattro cassette di legno sopra le tegole bruciate un campionario di quella natura, ch'egli sognava quasi tutte le notti[92].

Quello decretato da De Rienzo non è certo l'esilio dell'eroe romantico, ma una sua riproposizione, in scala ridotta, nella figura del modesto impiegato - «terzo bollatore all'ufficio del Bollo straordinario, collo stipendio di mille e trecento lire»[93] - che ricrea nell'angustia di tre stanze cittadine il proprio altrove. Per di più, è un esilio al rovescio: dalle campagne alla città e, all'interno della città stessa, in un luogo che si trasforma lasciando indietro chi non partecipa di quel cambiamento.

Della tradizionale figura del *travet*, tuttavia, Demetrio conserva alcuni tratti inequivocabili, divenuti, a quest'altezza cronologica, quasi canonici. Se la modestia dello stipendio, come si è visto, è ormai un *topos* acquisito relativamente alla dimensione materiale dell'impiegato, vi è un altro motivo riconducibile a quella psicologica che ricorre con altrettanta costanza: l'intima soddisfazione per una mansione assai modesta. Come al mite Akakij Akàkievič gogoliano, infatti, anche a Demetrio Pianelli la copiatura delle carte d'ufficio non solo non fa specie - «Copiava, ricopiava, scriveva sotto dettatura, con una calligrafia grossa e

[92] E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 103.
[93] Ivi, p. 65.

precisa, senza fare tante questioni di lingua e di grammatica»[94] - ma procura una discreta serenità mista a un confortante senso di sicurezza: «Demetrio dal canto suo si era affezionato alla sua sedia di pelle sotto la finestra, che rappresentava dopo tante burrasche un posto sicuro e tranquillo, ove egli poteva riparare la vecchia carcassa della sua barca»[95].

La prassi della copiatura, poi, offre un bersaglio troppo allettante perché una vena umoristica come quella di De Marchi[96] si lasci sfuggire l'occasione di parodiarla. «Non è facile trovare un romanzo di ambiente impiegatizio», scrive a proposito Luciano Vandelli, «in cui l'autore non si sia divertito a riportare, imitare, canzonare il lessico burocratico»[97]. E così al motivo della copiatura delle carte segue senza indugio quello del 'burocratese':

> avvegnaché non sembri a codesto Eccelso Ministero poco retributivo il reddito imponibile, nonché gli altri cespiti tassativamente indicati nella precipitata Circolare del 10 ultimo scorso, N° di protoc. 54657, Posiz. 32, N° di partenza 307, e oltracciò avvegnaché non abbia a patire detrimento l'organica esazione come laonde...[98]

con l'ulteriore finezza del soprannome attribuito all'autore del dettato, l'egregio cavalier Balzalotti, detto cav. *Laonde.*

È precisamente nella figura del cav. Balzalotti che riaffiora, quasi intatto, un altro dei motivi persistenti nella tradizione del *travet*: quello del rapporto con il superiore gerarchico. Dopo aver tentato di dissuadere Demetrio dall'assumersi la responsabilità della famiglia di Cesarino - «Se ne lavi le mani!» -, Balzalotti gli raccomanda, con paternalistica sollecitudine, di non lasciarsi trascinare dal proprio «buon cuore». Assicurando al sottoposto il proprio disinteresse - «A me non me ne viene in tasca niente, figuriamoci! Ma mi rincresce vedere un galantuomo nell'acqua fino alla gola» - egli arriva ad ammonirlo contro le possibili maldicenze della gente che potrebbe sospettare in Demetrio chissà «quali

---

[94] Ivi, p. 87.
[95] *Ibidem*.
[96] Come ricorda Luciano Vandelli, Pirandello collocava *Demetrio Pianelli* tra i migliori testi umoristici. Cfr. L. VANDELLI, *cit*., p. 93.
[97] Ivi, p. 115.
[98] E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 88 (corsivo nel testo).

intenzioni, o che – che so io? – che lei ci abbia quasi il suo interesse…», e finisce per prospettargli un futuro nel quale il povero impiegato «si mangerà il fegato, butterà via quei pochi risparmi messi in disparte per la febbre, e infine si farà odiare e maledire. È il solito creda a me...»[99].

Sarà naturalmente Balzalotti il primo a rivolgere le proprie attenzioni di seduttore attempato a Beatrice. Ed è proprio intorno alla cognata che, nel frattempo, si compie la profonda trasformazione di Demetrio. Entrato nella casa del fratello dichiaratamente «non per lei, ma per i figliuoli»[100], egli aveva assunto suo malgrado il governo di una famiglia non sua, occupandosi dei numerosi debiti e opponendo alla superficialità dell'antico *ménage* una severa disciplina.

L'innamoramento per Beatrice, innescato da quello di Paolino - e dunque rivelato da un tramite terzo, quasi nella forma di una conversione religiosa - strappa Demetrio alla ripetizione meccanica della propria esistenza e al ruolo autoimposto di solutore del dissesto familiare. È l'evento che rivela l'uomo a sé stesso, interrompendo quell'oblio di chi, come osserva Branca «si è quasi dimenticato della vita e ne è stato obliato a sua volta»[101]. L'esito di questa epifania sembra disporsi fra due poli: da un lato, la morale romantica della rassegnazione[102] nella quale affiora un sentimento di cristiano abbandono alla Provvidenza; dall'altro, uno schema già esplorato nella tradizione del *travet*, dal des Lupeaulx di Balzac al Commendatore di Bersezio: il conflitto con il superiore gerarchico per motivi privati.

A un Demetrio ormai consapevole delle segrete manovre seduttive del Cavaliere, un gruppo di colleghi sussiegosi chiede di partecipare alla colletta per il pranzo da offrire al superiore, reduce dal successo della missione romana per il nuovo organico:

> «Lei non può mancare nella nostra lista.»
>
> «Che lista?» chiese Demetrio freddamente [...].

---

[99] Ivi, p. 94.
[100] Ivi, p. 113.
[101] V. BRANCA, cit., p. 110.
[102] «La morale della "rassegnazione" diviene la legge costante del vivere, nella narrativa demarchiana», scrive G. DE RIENZO in *Introduzione*, *cit.*, p. 29.

> «Si tratta di offrire un modesto pranzo al nostro cavalier Balzalotti, che è stato in questi giorni insignito d'una distinzione che si può dire guadagnata col sudore della fronte.» Il piccolo ragioniere strizzò un occhio verso i colleghi con un sorrisetto un poco malizioso. E continuò: «Dobbiamo a lui l'approvazione del nuovo organico, dico poco? se adesso andremo in carrozza, è merito suo. Ma, scherzi a parte, ho già raccolto undici belle firme, vede? aggiunga anche la sua e faremo così la cena degli apostoli. Il Giuda sarò io»[103].

L'episodio ripropone, a trent'anni di distanza, lo stesso rito collettivo di deferenza, lo stesso sacrificio economico imposto dalla pressione dei colleghi già sperimentati dagli impiegati di Bersezio. Se Travetti non prendeva parte alla colletta perché aveva semplicemente esaurito il denaro a sua disposizione, il diniego di Demetrio è invece un atto assertivo e dichiarato:

> «Io non firmo niente.»
> «Che, che…» esclamò il Quintina, «lei non farà questo torto a un commendatore della Corona d'Italia.»
> «Io non firmo niente» ripeté Demetrio senza andare in collera, ma con accento d'uomo persuaso di quello che fa.
> «Perché non vuoi firmare se ci stanno gli altri?» [...]
> «Perché… perché io son diverso dagli altri»[104].

Il rifiuto rappresenta, secondo Colicchi, il punto in cui «si afferma nell'unico modo possibile l'ansia di giustizia che pervadeva l'autore»[105]. Se in un primo momento la ribellione di Demetrio si esprime ancora per sottrazione, nel semplice gesto del non firmare, lo scontro ormai imminente è preannunciato da una fase di equilibrio instabile: «E intanto questi due uomini, fingendo di non accorgersi l'uno dell'altro, stavano lì sospesi, come ai due estremi di un'altalena in bilico, dove uno non può cadere, se non fa cadere anche l'altro»[106]. A rompere quell'equilibrio è la restituzione da parte di Demetrio del dono con cui il cav.

---

[103] E. DE MARCHI, *cit*., p. 223.
[104] Ivi, p. 224.
[105] C. COLICCHI, *cit*., p. 53.
[106] E. DE MARCHI, *cit*., p. 200.

Balzalotti aveva tentato di sedurre Beatrice. La reazione del superiore è tanto più insidiosa quanto più accuratamente dissimulata. Seguendo una triangolazione studiata per colpire la famiglia Pianelli e salvaguardare la propria posizione, il cavaliere sposta abilmente lo scontro dal terreno privato a quello amministrativo, ritorcendo contro Demetrio la soluzione che egli stesso aveva suggerito per i figli di Cesarino: la loro sistemazione in un orfanotrofio. Fingendo dunque di aver appreso tardi le circostanze della morte di Cesarino, accusa il sottoposto di avergli fatto raccomandare al Consiglio «il figlio di uno che si è impiccato per debiti»: «Che cosa crede? che gli orfanotrofi siano fatti pei figli dei ladri e dei falsari?»[107].

L'onore, antico baluardo dell'impiegato, soglia inviolabile nella sua lunga genealogia, torna così ad occupare il centro del conflitto, ma compare qui con una variante non trascurabile: non è del proprio onore che Demetrio si fa difensore, ma, ancora una volta, di quello altrui.

> «Siccome non ha potuto oltraggiare l'onore di una donna onesta, crede di vendicarsene…». Demetrio alzò le mani colle dieci dita aperte [...] «Crede di vendicarsene col gettare l'infamia sul capo de' suoi figliuoli»[108].

Quali conseguenze possa comportare un simile *exploit* è facile immaginare. Se a Rabourdin e Travetti, dopo la ribellione, resta aperta una decisiva possibilità di riscatto, per Demetrio l'esito dello scontro si risolve interamente in perdita. Senza passare attraverso le possibilità di chiarimento di cui avevano potuto giovarsi gli altri due protagonisti, la sanzione arriva nella forma impersonale del telegramma: «Il giorno dopo, un venerdì, un telegramma del Ministero sospendeva il signor Demetrio Pianelli dall'impiego fino a nuovo ordine»[109].

L'ultimo esilio di Demetrio, dunque, può avere inizio. La sua destinazione, secondo il provvedimento di trasferimento, è la Maremma, ma attorno a lui l'ordine delle cose non sembra esserne turbato: «Milano non si accorse

[107] Ivi, p. 230.
[108] Ivi, p. 231.
[109] Ivi, p. 234.

menomamente della partenza del signor Demetrio Pianelli e, passato qualche tempo, nessuno pensava nemmeno ch'egli fosse al mondo»[110].

Secondo Alessandra Briganti all'«elegia sull'esilio di Demetrio allontanato dal suo piccolo mondo» fa da contraltare «un severo giudizio morale su un luogo, su un'epoca, su una civiltà»[111]. Non è alla mera insubordinazione che può ricondursi, secondo la studiosa, la sconfitta di Demetrio, ma alla sua incapacità di adeguarsi all'«arte d'arrangiarsi dei tempi moderni»[112]. Il romanzo di De Marchi non offre *in extremis* una terza via né una forma di conciliazione: la modernità condanna chi le è refrattario all'indifferenza, se non all'esilio

3.2.2. L'«antilingua» dei *Regi impiegati*

Una sequenza di corrispondenze amministrative - lettere e telegrammi - costituisce il breve racconto *Regi impiegati* pubblicato da De Marchi per la prima volta nel 1892 sulla rivista napoletana «La Tavola Rotonda» e successivamente raccolto in volume nelle *Nuove storie d'ogni colore* (1895)[113]. Ridotta all'essenza stessa della burocrazia - la carta -, la vicenda ha come oggetto una questione tanto minuta quanto sproporzionata rispetto all'apparato che mette in moto: la presenza dei topi negli uffici postali di Castagnazzo e la conseguente richiesta di provvedere al mantenimento di due gatti.

Ha ragione Zanni Rosiello quando sostiene che pur essendo trascorso oltre un secolo da queste pagine, la loro lettura continua a farci sorridere. Qui, infatti, la comicità del testo si costruisce su un duplice meccanismo: l'equivoco e la forma. Il primo nasce dalla progressiva sovrapposizione fra i gatti richiesti dall'impiegato Pacchiotti e un fantomatico «Gatti» trasformato in cognome e, nello svolgersi della corrispondenza, nell'«egregio cavaliere Ratti»; la seconda risiede invece nella scelta di affidare interamente il racconto alla forma della lettera d'ufficio,

---

[110] Ivi, p. 315.
[111] A. BRIGANTI, *Introduzione a De Marchi*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 134.
[112] Ivi, p. 134.
[113] Per la ricostruzione dettagliata della cronologia della pubblicazione si veda I. ZANNI ROSIELLO, *Il Bestiario Della Burocrazia: Una Novella Di Emilio De Marchi*, in «Contemporanea», vol. 15, n. 1, 2012, pp. 77–89.

portando la narrazione a coincidere con il linguaggio stesso della burocrazia. Il racconto è breve e merita di essere riportato qui per ampi stralci:

> R. UFFICIO POSTALE
> DI
> CASTAGNAZZO
> *N. di posizione* 3A
> *N. di Protocollo generale* . . 34
> *N. di partenza*. 25
> OGGETTO:
> TOPI
>
> *Castagnazzo, addì 5 aprile 1890.*
>
> Essendosi verificato in questo Uffizio postale il grave inconveniente di topi rosicchianti che provenendo dal vicin canale entrano a guastar carte, lettere, ed eziandio gli indumenti; non bastando a scongiurare i danni le varie trappole e stiaccie distribuite con opportuna oculatezza dal locale distributore, non che le paste velenose disseminate all'uopo, son venuto nella determinazione di assumere due gatti, naturali nemici a siffatti animali, che rimanendo in Uffizio in ispezial modo nelle ore notturne, potrenno colla loro presenza e vigilanza intimorire i dannosi rosicchianti. A tale intento mi rivolgo a codesta direzione provinciale, perché mi voglia ottenere un corrispettivo assegno sia per l'acquisto, come pel mantenimento dei due animali [...]
>
> Con osservanza
>
> *L'uff. dir.*
> Pacchiotti
>
> *All'Onor. Direzione Provinciale*
> *delle Regie Poste*
> in Broccasecca[114].

Il circolo postale di Broccasecca, recepita la richiesta, la inoltra a sua volta all'«*Onorevole direzione centrale delle Regie Poste* di Milano» e se i due gatti perdono concretezza a favore dei più impersonali «animali felini, resi necessari dall'urgenza», i numeri della pratica iniziano a lievitare, passando dalle due alle tre cifre. Quando ormai la pratica, inviata da Milano a Roma, torna nuovamente a Milano, la sua numerazione ha raggiunto l'ordine di grandezza del milione - *N. di posizione 4448894, N. di Protocollo generale 2496AAB, N. di partenza 4894215*-,

[114] E. DE MARCHI, *Romanzi racconti e novelle*, E. Guicciardi (a cura di), Milano, Mursia, 1968, p. 834.

il suo oggetto è divenuto «assegno per animali felini» mentre il suo contenuto è rimasto sostanzialmente inalterato: «una sollecita ispezione all'ufficio di Castagnazzo onde sia al più presto ovviato all'inconveniente, di cui nella emarginata nota» e la concessione della «somma di L. 70 (settanta) […] per l'acquisto e il mantenimento di due gatti»[115].

Alla Regia Tesoreria di Milano la richiesta diviene un «mandato di L. 70 intestato Gatti», che la Regia Direzione interpreta come un malinteso da correggere: «Non esiste in questo ufficio il nominato Gatti per cui giace mandato di L. 70. Avverto invece che al cavaliere Ratti non fu ancora pagato l'aumento sessennale. Prego verificare se è incorso errore»[116]. Qui nella parodia compare una variazione di tutt'altro tenore: «Caro Sala! Il mandato dice Gatti; e in quanto allo spettabile cavaliere Ratti fate piacere a scrivere voi d'ufficio. Io vado a fare colazione con un osso buco e spaghetti. Vostro Botola»[117]. Qui, fra le maglie della corrispondenza d'ufficio, fa capolino l'impiegato, con la sua fame e il suo pranzo; ma la parentesi dura lo spazio di una colazione. La pratica prosegue il proprio corso con l'avvertimento del 15 agosto di un'ispezione di ben due ingegneri «per provvedere al più presto a quei lavori di riparazione di cui è cenno nella Nota dello scorso 5 aprile», fino all'ultimo fulmineo telegramma: «Assegno Gatti Castagnazzo ordino pagamento Ratti. Ministro»[118]. E De Marchi chiude: «(*Continua... sempre così*)»[119].

In un saggio dal titolo *L'antilingua*, Italo Calvino avrebbe dato un nome al meccanismo linguistico sul quale De Marchi costruisce buona parte della propria parodia: il «terrore semantico», ovvero «la fuga di fronte a ogni vocabolo che abbia di per se stesso un significato»[120]. Così, nel racconto di De Marchi, i gatti diventano «animali felini» e i topi «dannosi rosicchianti», secondo un meccanismo che allontana i significati per relegarli «in fondo a una prospettiva di

---

[115] Ivi, p. 836.
[116] Ivi, p. 837.
[117] *Ibidem*.
[118] Ivi, p. 839.
[119] *Ibidem*.
[120] I. CALVINO, *L'antilingua*, in Id., *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 155.

vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente»[121]. Sotto questo aspetto, la breve apparizione di Botola, con il suo pranzo a base di osso buco e spaghetti, ovvero con la restituzione alle cose di un nome comune, rappresenta uno squarcio nell'antilingua che De Marchi apre con sorprendente lucidità.

Ma il meccanismo comico di *Regi impiegati* risiede, oltre che nel linguaggio e nell'equivoco che esso genera, nella forma stessa della pratica. Il suo procedere per ripetizioni e accumulazioni successive secondo un automatismo indipendente dalla realtà concreta che dovrebbe amministrare, è il principio che Henri Bergson individua nel suo celebre studio sul riso. Secondo Bergson, infatti, «la vita pienamente vivente non dovrebbe ripetersi» mentre, laddove si manifestino «ripetizione» e «completa somiglianza», si è portati a sospettare «che un meccanismo agisca dietro all'essere vivente»[122]. Nel racconto di De Marchi, di lettera in lettera, ciascun ufficio riceve la pratica, la registra, la riformula e la trasmette, riproducendo all'infinito un meccanismo – «(*Continua... sempre così*)» – che neppure l'equivoco è in grado di interrompere.

Come ha osservato Zanni Rosiello, rispetto a *Demetrio Pianelli*, in *Regi impiegati* si produce una sorta di rovesciamento prospettico: se nel romanzo la burocrazia resta nello sfondo che appartiene alla vita quotidiana del copista, nella novella sono «le carte, gli stessi atti d'ufficio» ad assumere «il ruolo di protagonisti della vicenda»[123]. L'impiegato non scompare dunque, ma è reso bidimensionale dal formato stesso della carta, dal quale emerge solo eccezionalmente, come nel caso di Botola, interrompendo per un istante il ciclo meccanico della pratica. La distanza da *Demetrio Pianelli* non potrebbe essere più lampante. Laddove nel romanzo la figura dell'impiegato aveva acquistato spessore di individuo, in *Regi impiegati* De Marchi compie il movimento inverso, svuotando il personaggio fino a lasciarne affiorare soltanto i contorni: una qualifica e la firma in calce ai documenti. Il tipo e l'individuo dunque, nell'opera

---

[121] *Ibidem*.
[122] H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. di F. Sossi, Milano, Feltrinelli, 2024, p. 30.
[123] I. ZANNI ROSIELLO, *cit*., p. 82.

di De Marchi, sono in grado di convivere, grazie a una profonda umanizzazione del *travet* e a un'irriducibile vena umoristica, purché affidati a forme narrative diverse.

3.3. Un'identità mobile: la metamorfosi dell'impiegata di Nyta Jasmar

Per seguire fino alla soglia del Novecento la trasformazione dal tipo all'individuo che attraversa il percorso fin qui ricostruito, occorre tornare ancora tra le sale degli uffici telegrafici. Quello dei telegrafi, del resto, è un luogo al quale la letteratura non smette di guardare dopo Serao: se nel 1898 proprio Henry James aveva fatto dell'ufficio telegrafico lo spazio privilegiato del racconto *Nella gabbia* (*In the Cage*), in Italia esso torna al centro, pochi anni più tardi, di *Ricordi di una telegrafista* di Nyta Jasmar, *nom de plume* di Clotilde Scanabissi[124].

Si deve a Mario Praz la riscoperta di questo lungo racconto altrimenti dimenticato, un «curioso documento del gusto liberty»[125], come ebbe a definirlo il grande critico. Si tratta di un'opera che la scrittrice emiliana compose nel 1904 e pubblicò a proprie spese nel 1913. Un libro che può annoverarsi tra «i "minori" o addirittura "minimi"»[126] secondo Giulio Ungarelli, che pure ne curò la prefazione all'edizione Einaudi del 1975 per la collana «Centopagine» diretta da Italo Calvino.

Vent'anni separano le ausiliarie di Serao dalla telegrafista di Jasmar e pochissime sono le differenze tra gli uffici che fanno loro da sfondo, eppure difficilmente due rappresentazioni potrebbero dirsi più distanti.

La prima differenza evidente è la forma del racconto: alla «novella corale» di Serao, governata da una narrazione empatica ma equidistante dalle molte figure femminili, Jasmar oppone la centralità assoluta dell'io.

---

[124] La scoperta dell'identità della scrittrice è opera di Giulio Ungarelli che, seguendo la traccia della descrizione del paese di Budrio nel quale la protagonista si reca in visita a casa di un'amica, ne scovò i dettagli anagrafici. Clotilde Scanabissi nacque a Budrio nel 1873 e vi morì nel 1931. Sposò Tommaso Samaritani (del quale anagrammò il cognome per il suo pseudonimo, sostituendo le due 'i' con 'y' e 'j') e lavorò come telegrafista.
[125] M. PRAZ, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, p. 505.
[126] G. UNGARELLI, *Nota introduttiva*, in N. JASMAR, *Ricordi di una telegrafista*, Torino, Einaudi, 1975, p. VIII.

La voce narrante infatti è qui affidata alla protagonista Marina De Marinis; e il termine *voce* appare quanto mai appropriato, se si osserva come le pagine sembrino quasi la trascrizione di un parlato che chiede di essere ascoltato, prima ancora che letto: i periodi inframmezzati di punti sospensivi, le frasi spezzate o prolungate fino a dissolversi, le descrizioni minuziosissime o fulminee, tutto concorre a conferire al linguaggio la qualità dell'oralità. E il suo difetto. La simulazione del parlato produce infatti una tensione tra naturalità e compiacimento, una forma di scrittura che oscilla tra uno *stream of consciousness* in *nuce* e un lessico inventariale e prezioso di gusto dannunziano. Come osserva Ungarelli, la successiva e «consapevole autoricerca letteraria del Novecento» è qui realizzata «in modo del tutto casuale e inconsapevole»[127]:

> I miei occhioni di cielo sereno, di miosotis, di lazulite, di fiordaliso... (dicono gli uomini) chi più ne ha, più ne mette... stassera [*sic*] hanno bagliori misteriosi e felini..., bagliori indefinibili!...[128].

Nelle descrizioni, i preziosismi scopertamente dannunziani giungono fino a rifunzionalizzare immagini del poeta, come nella visione del corpo snello di una collega quale «fusto d'avellano»[129], che riecheggia la «verga d'avellano» dei *Pastori* di *Alcyone* (1903)[130], o nell'invocazione all'«alba rosata e rorida, dai tenui veli»[131], in cui pare condensarsi il repertorio percettivo di D'Annunzio, o meglio, come precisa Ungarelli, del dannunzianesimo.

Ma è soprattutto l'identità lavorativa della protagonista che la distanzia dalle impiegate di Serao: se per le ausiliarie dei *Telegrafi* l'impiego è una necessità evidente dettata dalle condizioni materiali, Marina De Marinis, orfana ma benestante, sceglie volontariamente di divenire un'«umile lavoratrice tra l'elettrico»[132] per sottrarsi alla potestà della madrina, la Contessa di Brighten, donna cattolica fino al fanatismo, e del suo tutore, il severo e sinistro Padre D'Orelles. La scelta di Marina, come osserva ironicamente Praz, è piuttosto quella

---

[127] G. UNGARELLI, *cit.*, p. VI.
[128] N. JASMAR, *cit.*, p. 5.
[129] Ivi, p. 21.
[130] G. D'ANNUNZIO, *I Pastori* in *Alcyone*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 394-396.
[131] Ivi, p. 24.
[132] Ivi, p. 7.

di «giocare all'umile impiegata»[133], vestendo i panni della telegrafista pur continuando a frequentare il bel mondo e a conservare i vantaggi che, tra le sue colleghe, le derivano dalla protezione altolocata: «Di me hanno una certa soggezione - perché sovente - un servo gallonato viene a portarmi un biglietto o mi attende a basso con l'equipaggio della contessa Brighten»[134].

Ogni sera infatti la giovane assistente dei telegrafi, smessa la veste dell'impiegata, torna a indossare nel suo *pied-à-terre*, abiti da camera eleganti e lascivi con cui si trastulla tra i ricordi di un'infanzia ricca e beata e nuovi amori rigorosamente infelici - «ho cambiato la *veglieuse* da cilestrina in viola. - Ed è bella questa penombra viola sul mio corpo di tuberosa...»[135] - o abiti da pomeriggio «di seta grigia con collare di merletto. Gran cappello panama, scarpe e guanti immacolati...»[136]. La duplicità della protagonista non sfuggì a Calvino, che nella presentazione dell'edizione Einaudi condensò proprio nell'immagine del «camice» il passaggio fra le due Marina: «di giorno 'ausiliaria telegrafica', vestita del rozzo camice di lavoratrice tecnica; di notte, sofisticata figlia del secolo»[137]. Ma sbaglierebbe chi interpretasse questo cambio d'abito come il passaggio dal travestimento a un'identità autentica: sebbene possa definirsi, come osserva Ungarelli, un romanzo «dell'habillement e del déshabillement», i travestimenti della protagonista restano sempre due e procedono in entrambe le direzioni.

> Lo spogliatoio del mio ufficio continua a farmi un effetto teatrale (dietro le quinte) tutte quelle braccia e spalle che si scoprono... le ciprie, i profumi, le catenelle, le perline... quel movimento d'abiti e vestaglie. Offre un campo, all'osservatore...[138].

L'osservazione di Marina resta infatti esterna sia agli abiti della vita mondana sia a quelli da lavoro; il suo è uno sguardo che, sebbene in prima persona, osserva sé stessa e il mondo da una posizione terza, «dietro le quinte», come una costumista che attenda ogni cambio d'abito in scena, godendo di ciascuna trasformazione:

---

[133] M. PRAZ, *cit,* p. 490.
[134] N. JASMAR, *cit.*, p. 61.
[135] Ivi, p. 42.
[136] Ivi, p. 15.
[137] I. CALVINO in N. JASMAR, *cit.*, quarta di copertina.
[138] N. JASMAR, pp. 20-21.

«Oh! che metamorfosi; la damina d'alabastro si è cangiata in diavolina uscita d'averno!!»[139].

E tuttavia, varcata la soglia dell'ufficio pubblico, la distanza dalle telegrafiste di Serao sembra improvvisamente ridursi e tutto il *Kitschmuseum*[140] che popola il mondo privato della protagonista lascia il passo a un racconto meno d'appendice e sorprendentemente più moderno. Qui tornano infatti i consueti gesti del lavoro che Serao aveva colto con grande lucidità, le stesse difficoltà quotidiane e le amarezze della condizione femminile, ma ogni esperienza appare come immalinconita da una continua domanda di senso:

> una gran commedia questo piccolo mondo telegrafico che tutti ignorano: giacché chi si serve del telegrafo non ha già pensiero per gli impiegati. Si paga ed è tutto! Eppure qual materia di studio, quale strana situazione è la nostra sia rispetto al pubblico, come verso i superiori e tra noi stessi!![141]

L'ultima esclamazione, in particolare, consegna al lettore la struttura dell'ufficio in tre direzioni e in ognuna di esse permangono le stesse direttrici del racconto seraiano. Il mondo esterno attraversa l'ufficio solo in forma di notizia, affidando ai fili del telegrafo l'intero spettro della vita umana:

> Intanto passano i telegrammi: annunzi di vita, di morte, di gioia, di dolore, la parola amata o crudele. Il dolce e l'amaro! L'industria, il commercio... ma passano macchinalmente per le nostre mani, perché ciascuno ha il filo dei propri pensieri da torcere[142].

La comunicazione tra uomini e luoghi lontani attraversa sì le mani delle telegrafiste, ma come gesto ripetuto di una routine che finisce per sottrarla alla loro attenzione. E nell'immagine del «filo dei propri pensieri» la metafora del telegrafo si interiorizza, passando dalla macchina alla coscienza e trasformando uno strumento di connessione in un luogo di isolamento.

---

[139] Ivi, p. 31.
[140] *Kitschmuseum* è l'eloquente titolo del saggio sul romanzo in M. PRAZ, *cit,* pp. 488-505.
[141] N. JASMAR, *cit.*, p. 43.
[142] Ivi, p. 45.

Solo la figura dei superiori sembra non conoscere alcuna evoluzione. Essa rimane statica e immutata non soltanto rispetto al direttore sabaudo di Serao, ma perfino al capo sezione di *Monsù Travet*:

> È caduta tanta neve. - Si vedono i fili del telegrafo incurvarsi sotto quel peso. - Quasi nullo è il lavoro perché non si può corrispondere. Tutti sono in movimento: direttori, capoturni, assistenti, ispettori, tirapiedi. Tutti irritati - affaccendati come a studiare un campo di battaglia. I telegrammi si ammucchiano sui leggii. [...]
> Non si lavora per forza maggiore, eppure sembra che noi siamo la causa, tanta è l'asprezza con cui ci trattano in quei momenti![143].

È particolarmente sottile questa breve riflessione della protagonista, enunciata *en passant* e quasi tra sé, poiché mostra la dinamica gerarchica anche laddove il lavoro è materialmente impossibile, rivelandone il puro arbitrio: l'impedimento è esterno e perfino visibile - «i fili incurvati sotto il peso della neve» - ma la responsabilità continua a percorrere la gerarchia in senso inverso, fino a scaricarsi sugli impiegati stessi. Eppure è proprio quando descrive la condizione impiegatizia che lo sguardo di Marina finisce invariabilmente per ripiegarsi su di sé.

> Noi abbiamo giurato il segreto sulla corrispondenza - giurato fedeltà al Re ed alla Patria, come i soldati, di cui abbiamo la disciplina più che ferrea. - E quel parlare lontano con l'invisibile e tutta quella elettricità che vi passa nel sangue, quel combattere per apparato con un altro impiegato lontano chilometri e chilometri [...] tutto quel movimento di commercio, di affetti, che passa per le nostre mani... Le idee, i pensieri, gli interessi di tutti... Costretti a tacere anche vi andasse il nostro utile, od il nostro cuore. Non è una strana situazione?[144]

La malinconia soggiacente a questa domanda appare simile e tuttavia diversa da quella che attraversava il racconto di Serao: essa si raccoglie nella coscienza individuale, trasformandosi in un'occasione per interrogarsi su di sé. È un

[143] Ivi, p. 92.
[144] Ivi, p. 43.

ripiegamento che conduce inevitabilmente a una domanda di senso: non tanto in quali condizioni si lavori, ma *perché* si lavori e quale significato assuma il lavoro nell'esistenza di chi lo compie.

La morte di un collega malato, che pure «si trascinava in ufficio» per non rischiare di perdere lo stipendio, offre alla protagonista l'occasione più dolorosa per misurarsi con questo interrogativo. La reazione di Marina, infatti, non l'avvicina al comune destino degli impiegati, né al lutto concorde, ma lascia spazio al senso di colpa: la sua falsa appartenenza «ad una classe di lavoratori, che col proprio guadagno ha appena di che sfamarsi, non è portare un contributo allo sfruttamento delle nostre forze?»[145].

Tutto il romanzo, d'altra parte, è attraversato dal costante motivo della colpa individuale. Se quella di Marina per il proprio *status* è la più dichiarata, vi è la colpa avvertita dalle impiegate che si concedono alle *avances* di uomini vecchi e danarosi per sopperire al misero stipendio, quella della maldicenza che una volta innescata finisce per marchiare per sempre chi ne viene colpito. Ma vi è soprattutto una colpa di classe, quella della categoria degli impiegati *in toto*, perfettamente sintetizzata nelle parole di una collega fra le più indigenti, Nina Sambise: «siamo dei vili. Vedi invece gli operai?! Ti piantano uno sciopero e chi la dura la vince!»[146].

Nel confronto impietoso con gli operai riaffiora così un tratto che aveva accompagnato l'impiegato fin dalla rappresentazione balzachiana: la consapevolezza di una condizione di marginalità che anziché tradursi in solidarietà, continua a risolversi nell'isolamento dei singoli.

Se nella «novella corale» di Serao, almeno sul piano narrativo, la comunità che socialmente fatica a esistere viene costruita dalla forma del racconto, Jasmar, affidando lo sguardo all'io, interiorizza quella frammentazione fino a farne la cifra stessa della narrazione. Il passaggio dal tipo all'individuo che dà il titolo al presente capitolo non produce necessariamente, come si vede, un'identità più definita. Nel caso di Jasmar, quanto più la rappresentazione si focalizza

[145] Ivi, pp. 34-35.
[146] Ivi, p. 85.

sull'individuo, quanto più la lente d'ingrandimento si avvicina al soggetto, tanto più l'identità si rivela mobile. Nella sua metamorfosi più immediata, Marina è di volta in volta la telegrafista e la giovane *mondaine*, in quella più propriamente letteraria essa è l'osservatrice e l'oggetto della propria osservazione: ciascuna identità viene indossata e dismessa, in un cambio d'abiti che finisce per investire l'individuo stesso. È il 1904, d'altronde, l'anno del *Fu Mattia Pascal*, e siamo ormai sulla soglia di quella svolta narrativa che avrebbe caratterizzato la nuova fase letteraria del Novecento.

CONCLUSIONI

Alla fine di un percorso attraverso testi e generi letterari che vedono come protagonista, a vario titolo, la figura dell'impiegato dello Stato, alla domanda di Balzac - «Che cos'è un impiegato?» - che apriva il presente lavoro si è cercato di rispondere definendo *chi* sia, o *chi* sia diventato nel corso dell'Ottocento, l'impiegato letterario. La sua figura prende forma insieme alla moderna amministrazione sorta dalle trasformazioni rivoluzionarie e dalla successiva riorganizzazione napoleonica, e assume fin dall'inizio diverse configurazioni letterarie. Pur nella diversità delle forme e dei generi, alcuni elementi mostrano una notevole persistenza e concorrono a costituire un vero e proprio 'repertorio dell'impiegato', che tende a riproporsi nei testi analizzati. Tale continuità non implica tuttavia l'immutabilità della figura letteraria, poiché a mutare profondamente nel corso del secolo è lo sguardo rivolto alla condizione impiegatizia.

Tra i nuclei tematici individuati, la gerarchia e la subordinazione, l'indigenza economica unita al mantenimento del decoro pubblico, la lingua burocratica, i meccanismi della carriera e la marginalità sociale sono i più ricorrenti, ma anche più prevedibili, poiché strettamente connessi con la posizione che l'impiegato occupa nella società ottocentesca. Gerarchia e subordinazione costituiscono forse il motivo più trasversale: la struttura piramidale dell'amministrazione assegna all'impiegato un posto quasi fisico, che ne determina tanto la posizione professionale ed economica quanto il sistema di relazioni. Alla base di tale struttura vi è il copista, la forma più elementare di impiego pubblico. Se nella *Fisiologia dell'impiegato* alla copiatura è associata la visione grottesca di una Francia sommersa dalle carte d'ufficio, nel racconto e nel romanzo il copista diviene il protagonista di alcune tra le più celebri opere di Nikolaj Gogol' mentre Fëdor Dostoevskij pone questa figura al centro del suo romanzo d'esordio, *Povera gente* (1846). Al vertice della piramide si colloca invece il ministro, figura che raramente compare direttamente e il cui rapporto con l'impiegato richiede quasi

sempre una mediazione. Tra questi due estremi, si dispiega il mondo degli uffici, nel quale la sorte del singolo dipende in larga misura dal rapporto con il diretto superiore. Ed è proprio la relazione con il superiore a presentare nel corpus di testi analizzato la maggiore fissità: che si tratti del des Lupeaulx balzachiano, del Capo sezione di Bersezio, del direttore dei telegrafi di Serao o del cav. Balzalotti di De Marchi, mutano i gradi e le funzioni, ma non la posizione che questi assume. L'irascibilità o, peggio, l'umoralità, l'arbitrio nell'esercizio dell'autorità e la tendenza alla sopraffazione costituiscono i tratti della sua caratterizzazione, ai quali può talvolta accompagnarsi uno scarso interesse reale per il lavoro d'ufficio, abilmente nascosto da quelle doti politiche che ne favoriscono il successo. Il capo dell'impiegato, nelle rappresentazioni ottocentesche, è l'antagonista per eccellenza. La promozione, il trasferimento e, più in generale, la stessa stabilità della condizione impiegatizia risultano esposti a un potere che queste opere identificano non tanto con l'istituzione quanto con la persona che, di volta in volta, lo esercita.

Un'analoga persistenza caratterizza il motivo dello stipendio, la cui insufficienza accompagna quasi invariabilmente la condizione dell'impiegato. Dalla drammatica indigenza di Makar Devuškin di Dostoevskij ai debiti del Travetti berseziano, costretto a impegnare l'orologio paterno, fino al dissesto del povero Cesarino Pianelli di De Marchi, la dipendenza salariale è forse la componente più inscalfibile del repertorio impiegatizio e il debito una delle sue più frequenti conseguenze. Al magro salario può porre rimedio solo una prospettiva di carriera. Rappresentata raramente come il risultato lineare dell'anzianità o del merito individuale, come mostrano la promozione contesa del Rabourdin di Balzac e quella lungamente attesa da Travetti, la carriera dell'impiegato presenta tuttavia un tratto pressoché costante: l'estenuante lentezza. Ricorrente in questi testi è, naturalmente, anche la lingua burocratica, vera e propria cifra della narrativa impiegatizia. Fin dalla stampa satirica, essa è quasi sempre oggetto di parodia ma, in alcuni casi, diviene addirittura la forma stessa del racconto, come nel breve *Regi impiegati* (1892) di De Marchi.

Accanto a questi motivi ampiamente prevedibili, come si è detto, il confronto fra i testi ne ha fatto emergere altri meno immediati.

Nel quadro desolante che fa da sfondo alla condizione dei copisti, un elemento del tutto inaspettato è l'intima soddisfazione che provoca in essi la copiatura delle carte d'ufficio. Se l'Akakij Akakievič gogoliano e Makar Devuškin attendono alla loro umile mansione non solo con zelo, ma con vero e proprio piacere, cinquant'anni dopo Demetrio Pianelli ritrova nella monotonia della copiatura una forma analoga di quieto appagamento, a cui si aggiunge il senso rassicurante della stabilità: la scrivania diviene per lui un «posto sicuro e tranquillo» al riparo dalle burrasche della vita.

Non tutti gli impiegati trovano tuttavia nella propria condizione un motivo di acquietamento. Altrettanto significativo, infatti, è lo scatto della ribellione, epilogo ricorrente di molti intrecci, sebbene con esiti spesso differenti. Alla proverbiale sopportazione dell'impiegato può talvolta subentrare, di fronte a un trattamento non più tollerabile, un'improvvisa rivendicazione della propria dignità. Può accadere dunque che Rabourdin sacrifichi il proprio posto sottraendosi alle trame di ministri e segretari e che Travetti, di fronte alle insinuazioni del Capo sezione, replichi annullando d'un tratto ogni distanza gerarchica. In entrambi i casi, alla perdita dell'impiego segue una possibilità di riscatto nel lavoro privato. Non così per Demetrio Pianelli, al quale lo scontro con Balzalotti costa invece un trasferimento in Maremma.

I moti di ribellione restano tuttavia, in queste opere, sempre individuali: alla comune condizione non corrisponde una coscienza collettiva. Dall'ufficio balzachiano fino alle telegrafiste di Nyta Jasmar, la consapevolezza della propria condizione non si traduce in solidarietà, ma continua a risolversi nell'isolamento dei singoli e nell'attenzione esclusiva alle «voci di dentro».

Un ultimo motivo, più propriamente letterario, è quello della personificazione dello strumento di lavoro, al quale vengono attribuite volontà e capacità d'azione proprie dell'essere umano, fino a farne quasi un antagonista dell'impiegato. Nel corso dell'Ottocento cambia la materialità dell'ufficio, cambia la tecnologia, cambia persino il gesto dell'impiegato; resta però questa possibilità letteraria di animare l'oggetto del lavoro e contrapporlo a chi lo adopera. È quanto accade con il «Rapporto» sulla riforma scritto da Rabourdin e con le macchine telegrafiche di Matilde Serao.

Oltre ai motivi comuni, la lettura del corpus ha permesso di ricostruire le modalità attraverso le quali questa figura entra nella tradizione letteraria italiana. È soprattutto la stampa satirica, negli anni che precedono e accompagnano l'Unità, a recepire e rielaborare il tipo dell'impiegato affermatosi nella letteratura francese: negli articoli umoristici e nelle vignette si fissa un repertorio di situazioni, motivi e caratteri che contribuisce a costruire l'immaginario collettivo dell'impiegato. È però con *Le miserie 'd Monsù Travet* (1863) di Vittorio Bersezio che questa figura è destinata a imporsi in tale immaginario: la commedia, infatti, da un lato trasferisce sulla scena quella tipizzazione già circolante, dall'altro crea un protagonista il cui nome, oltrepassando i confini dell'opera, diventa antonomasia dell'impiegato. La tradizione comica così consolidata conosce una lunga fortuna: ancora all'inizio del Novecento, *La famiglia De-Tappetti* (1903) di Luigi Arnaldo Vassallo ne ripropone, aggiornandoli, motivi e meccanismi, mentre la rappresentazione comica dell'impiegato, com'è noto, proseguirà ben oltre i limiti cronologici di questa ricerca.

Nel secondo Ottocento, tuttavia, accanto alla linea comica si sviluppa anche in Italia una diversa costruzione del personaggio: osservato sempre più dall'interno della vita familiare e dell'ufficio, l'impiegato cessa di essere soltanto un tipo ed emerge come individuo, nella particolarità della propria vicenda e della propria esperienza. È un processo che si delinea progressivamente: con Matilde Serao, la dimensione impiegatizia è ancora corale. La scrittrice conduce il lettore all'interno degli uffici dei Telegrafi e, attraverso il racconto del lavoro e delle vite che vi si intrecciano, introduce nella rappresentazione dell'impiegato statale due importanti novità: il lavoro femminile e la macchina. L'una modifica il profilo del personaggio, fino ad allora esclusivamente maschile; l'altra trasforma radicalmente lo spazio e i ritmi del lavoro d'ufficio, allontanando l'impiegato dall'immagine dell'uomo della carta curvo alla scrivania e avvicinandolo a quella dell'operaio, o meglio, del «nuovo proletariato degli uffici».

Il passaggio dal tipo all'individuo trova nel *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi il suo punto di approdo. In Demetrio la condizione impiegatizia non esaurisce il personaggio. L'ufficio qui resta quasi sullo sfondo e, accanto ai tratti

pur riconoscibili dell'impiegato, emerge la vicenda irriducibilmente individuale del protagonista: il dissesto familiare, l'innamoramento per Beatrice, il legame con la campagna milanese. Quella di Pianelli è anche una nuova declinazione della figura dell'impiegato, che stenta a condividere i tratti borghesi tipici del ruolo e continua a conservare nei modi e nei gusti le proprie origini contadine.

Ormai oltre la soglia del Novecento, i *Ricordi di una telegrafista* di Nyta Jasmar, composti nel 1904, riportano il lettore nello stesso mondo professionale raccontato da Serao, ma ne rovesciano la prospettiva: alla coralità delle telegrafiste subentra la voce insistita di un io narrante. È un passaggio all'individuo che non conduce a un'identità stabile e definita, ma ne rivela piuttosto la mobilità: la protagonista indossa e dismette identità diverse, appare intenta a «giocare all'umile impiegata» e si fa, di volta in volta osservatrice e oggetto della propria osservazione, pur conservando ancora alcuni tratti del personaggio ottocentesco.

Su questa soglia la presente ricerca si arresta. Nei primi decenni del Novecento, con Luigi Pirandello e Federigo Tozzi, la condizione impiegatizia continuerà a offrire materia narrativa, ma entro una diversa rappresentazione dell'io, i cui segnali sono già avvertibili sul finire dell'Ottocento. In questa direzione si colloca infatti Alfonso Nitti di Italo Svevo - escluso dal corpus qui considerato perché estraneo all'amministrazione statale - ma ormai distante dalla riconoscibilità del tipo ottocentesco. Il percorso novecentesco troverà poi con Piero Jahier una svolta radicale: in *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915) il romanzo impiegatizio assume la forma paradossale di un fascicolo che mima, nella sua stessa struttura, la vita burocratizzata del protagonista. La figura dell'impiegato non scompare dunque con il secolo che ne ha visto la nascita letteraria ma le categorie attraverso le quali la letteratura lo osserva conoscono un mutamento profondo.

Proprio in virtù della varietà di forme assunte da questa figura, la presente indagine non pretende di essere esaustiva. Il destino dell'impiegato oltre i confini del diciannovesimo secolo permetterebbe di verificare come la progressiva meccanizzazione degli uffici e la crisi dell'io modernista trasformino i paradigmi elaborati nel corso dell'Ottocento. Un'altra direzione di ricerca potrebbe invece

rivolgersi più in profondità ai testi e ai circuiti editoriali dell'epoca, facendo emergere opere rimaste ai margini della tradizione. In questa prospettiva si colloca l'Appendice che chiude il presente lavoro. Il recupero di due testi rari, esclusi dal corpus principale per la loro limitata diffusione che non consente di attribuire loro un ruolo nella formazione della tradizione qui ricostruita, mostra come la figura dell'impiegato abbia attraversato la letteratura del secondo Ottocento in maniera ben più capillare di quanto emerga dalle opere note, offrendo ulteriori materiali per future indagini filologiche e storico-letterarie.

«Che cos'è un impiegato?», dunque. L'impiegato che attraversa la letteratura dell'Ottocento è insieme un tipo, col suo riconoscibile repertorio macchiettistico, e un individuo, osservato progressivamente sempre più da vicino. È una figura comica e tragica che offre alla letteratura un punto di osservazione privilegiato sull'individuo, sul lavoro e sulla modernità.

APPENDICE

I. Paolo Bettoni, *Un impiegato e la sua famiglia*. *Racconto contemporaneo*

Tra i testi segnalati dalla rubrica *Curiosità* della rivista «Burocrazia», come si è detto, *Un impiegato e la sua famiglia. Racconto contemporaneo* di Paolo Bettoni presenta un interesse particolare per la precocità con cui assume l'impiegato e il suo ambiente familiare a materia narrativa[1]. Pubblicato a Milano nel 1859 dalla Libreria di Francesco Sanvito, il racconto precede di quattro anni la prima rappresentazione di *Le miserie 'd Monsù Trave*t e consente dunque di osservare alcuni tratti della rappresentazione letteraria dell'impiegato dello Stato prima che il personaggio di Bersezio ne fissi il modello nella cultura italiana.

La segnalazione di «Burocrazia» ha consentito di rintracciare un testo oggi di difficile reperibilità: una ricerca sul catalogo OPAC SBN ne localizza solo due esemplari, conservati rispettivamente nella Biblioteca "La Magna Capitana" di Foggia e nella Biblioteca Universitaria di Pavia. La consultazione dell'esemplare pavese ha permesso di esaminare integralmente il racconto e costituisce la fonte della presente nota.

Non si dispone di notizie biografiche certe sull'autore, sebbene sia possibile ricostruirne almeno in parte l'attività attraverso le opere pubblicate a suo nome. A partire dagli anni Quaranta, Paolo Bettoni risulta autore di testi teatrali, poesie, operette morali e fisiologie, quasi tutti pubblicati a Milano per i tipi di Borroni e Scotti: *Lettere famigliari e descrittive per uso dei giovanetti* (1844), *Fisiologie morali. Schizzi e pennellate* (1852), *La dolorosa istoria di una madamina raccontata da un vecchio del Pio albergo Trivulzio e pubblicata dal suo ascoltatore* (1855), *Lo sdegno propone e l'amore dispone. Proverbio* (1856), *I nemici delle donne. Commedia in un atto* (1858). Alla produzione originale

[1] Un ampio stralcio del romanzo compare in «Burocrazia», anno IV, n. 1, Roma, gennaio 1946, pp. 24-29. Il contributo della rivista è citato da G. MELIS in *La cultura e il mondo degli impiegati*, cit., p. 321.

affiancò l'attività di traduttore: a lui si devono due traduzioni di Charles Dickens: *Le apparizioni di Natale* (1852) e *Le campane, ossia Il capo d'anno: racconto maraviglioso* (1856).

Sulla base della sola documentazione bibliografica emerge il profilo, per quanto frammentario, di un autore attivo in area milanese, versato in generi diversi e non estraneo alla narrativa europea contemporanea. Il romanzo *Un impiegato e la sua famiglia*, tuttavia, potrebbe aver conosciuto una circolazione alquanto limitata: oltre alla difficoltà di reperirne oggi gli esemplari, il racconto non sembra aver lasciato tracce significative della sua ricezione - almeno per quanto è stato possibile ricostruire - fino alla tarda segnalazione novecentesca di «Burocrazia».

L'interesse del racconto è prevalentemente documentario e non risiede tanto nella qualità dell'intreccio, condotto secondo moduli scopertamente didascalici e affidato a personaggi fortemente tipizzati, quanto nella precocità e nella varietà dei motivi attraverso i quali la condizione impiegatizia vi prende forma.

Benigno, l'impiegato di Bettoni, è osservato soprattutto nella vita familiare, la cui economia rappresenta il luogo privilegiato nel quale misurare concretamente gli effetti dell'impiego. Il nucleo familiare, costretto a «ubbidire alle leggi della più stretta economia»[2], è presentato fin dalle prime pagine attraverso una minuta contabilità delle rinunce: trasferitosi con la moglie Camilla e i due figli Francesca e Giuliano in un appartamento più piccolo che consente un risparmio di centottanta lire annue sull'affitto, l'impiegato ha smesso di frequentare il caffè, legge il giornale del giorno precedente prestatigli da un collega e rinuncia persino al sigaro quotidiano; la moglie e la figlia, da parte loro, contribuiscono al bilancio domestico accettando piccoli lavori di cucito e di maglia. Anche il pianoforte, affittato per otto lire mensili, figura tra le prime spese sacrificate nel «*budget* di famiglia». La ristrettezza economica non incrina tuttavia l'armonia del nucleo familiare: le rinunce vengono accettate da ciascuno senza conflitto, anzi «colla compiacenza del volenteroso che sente di aver adempito al proprio dovere e fatto

[2] P. BETTONI, *Un impiegato e la sua famiglia. Racconto contemporaneo*, Milano, Libreria di Francesco Sanvito, 1859, p. 6.

cosa grata e profittevole»[3], secondo l'impianto scopertamente edificante del racconto. Le virtù professionali prescritte all'impiegato sembrano così emanarsi nello spazio domestico e diventare prerogativa della famiglia, secondo quel modello di moralità - «debbe l'impiegato essere umile», «dee dare buon'esempio» - propugnato nei codici comportamentali analizzati in precedenza[4].

Di particolare interesse, invece, è l'immagine del «contagio» attraverso la quale Bettoni rappresenta gli effetti del lavoro burocratico sugli impiegati. Il personaggio di Raffaele, giovane praticante negli uffici di una magistratura, è presentato come eccezione quasi «miracolosa»: pur maneggiando «fascicoli di carte scritte in istile barbaro e narcotico» e vivendo a contatto con «impiegati pallidi, bisbetici e musoni», non ha ancora «nulla contratto di burocratico, di arido e di fastidioso»[5]. Raffaele - inevitabilmente anche innamorato di Francesca e da lei ricambiato - ha saputo infatti mantenersi lontano dalle «adulazioni», dalle «ostentazioni di zelo» e dalle «piccole furberie» di quanti non hanno altro mezzo per «salire negli impieghi»: «Egli non aspettava al varco i superiori per inchinarsi profondamente»[6]. Alla «machiavellica dell'arrampicarsi» Bettoni contrappone un'etica dell'impiego fondata sull'adempimento del dovere che il giovane incarna perfettamente: «era umile senza bassezza, e dignitoso senza orgoglio; faceva il suo dovere e nulla più»[7]. La giovane Francesca, che Bettoni precisa non potersi dire propriamente bella, possiede «un'indole soave» e «una bontà d'animo senza pari»[8] e così anche l'attrazione fra i due giovani viene ricondotta entro lo stesso perimetro di valori morali e destinata a risolversi nel matrimonio non appena Raffaele, terminato il suo «sterile alunnato», «principierebbe a contare sopra uno stipendio»[9].

---

[3] P. BETTONI, *cit.*, p. 7.
[4] Cfr. *Supra*, p. 63.
[5] P. BETTONI, *cit.*, p. 13.
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*
[8] Ivi, p. 23.
[9] Ivi, p. 21.





Figura 5: Paolo Bettoni, *Un impiegato e la sua famiglia. Racconto contemporaneo*, Milano, Libreria di F. Sanvito, 1859, 143 pp. Brossura e frontespizio dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Universitaria di Pavia.

Il confronto con Lorenza, domestica presso un altro «piccolo impiegato», consente a Bettoni di costruire per contrasto il modello della famiglia dell'impiegato. Nonostante uno stipendio simile a quello di Benigno, nella casa del padrone di Lorenza si conduce una vita insolitamente agiata, resa possibile dai doni che un ricco amante destina alla moglie con la tacita acquiescenza del marito: «Oh che mondo! Quale depravazione di costumi!»[10].

La scarsa avvenenza fisica e la mancanza di mezzi, dunque, appaiono come garanzie di rispettabilità. L'indigenza dell'impiegato trova poi nel racconto una traduzione quasi contabile. Giunto in ufficio, prima ancora di dedicarsi alle proprie incombenze, Benigno torna a calcolare, «con tutto il raccoglimento», la distribuzione del proprio stipendio mensile:

> Io ho cento e cinquanta lire al mese e nulla più, disse fra sè medesimo, e questa somma non c'è modo di farla bastare presentemente ai bisogni della mia famiglia. È un esame che ho fatto cento volte. Ecco qua le spese mensili ridotte ai loro minimi termini, e sfido qualunque padre di famiglia a poterle diminuire ancora.
>
> Al fornajo . . . . . L. 20
> Legna e carbone . . . . » 8
> Alla lavandaja . . . . . » 5
> Fitto di casa . . . . . » 20
> Colazione e pranzo . . . » 60
> Olio e candele . . . . . » 8
> Alla serva . . . . . » 6
> Nolo del piano-forte . . . » 8
> Oggetti di vestiario e scarpe »20
> Altre piccole spese . . . . » 6
> L. 161[11]

Ed ecco concluso «il deficit di lire 11 al mese»[12] che spinge la famiglia di Benigno a cercare qualche piccola entrata attraverso possibili lavori aggiuntivi. Se

[10] Ivi, p. 29.
[11] Ivi, p. 37.
[12] Ivi, p. 38.

le lezioni di francese che l'impiegato vorrebbe impartire non trovano allievi disposti a frequentarle, un'idea migliore sembra quella di offrirsi come traduttore dei moderni romanzi francesi, poiché, com'è noto «[i] romanzi tradotti dal francese sono quasi esclusivamente il pascolo popolare. La gente colta ama di leggere gli originali»[13].

L'espediente offre incidentalmente uno spaccato della circolazione della narrativa tradotta nella Milano di quegli anni. Non senza una curiosa nota autobiografica, dal momento che lo stesso Bettoni si era cimentato nella traduzione, il racconto restituisce l'immagine di un mercato alimentato soprattutto dai romanzi francesi: «Vittore Hugo, Alessandro Dumas, Eugenio Sue, Paolo di Kock e tanti altri»[14].

L'argomento lascia affiorare anche una curiosa riflessione sul ruolo del traduttore. Alla traduzione intesa come operazione meramente esecutiva, paragonata da Benigno al lavoro dei «suonatori girovaghi» che riproducono una musica «materialmente coll'organo di barberia», Francesca oppone l'immagine del pittore che copia un quadro per renderlo accessibile a chi non potrebbe vederne l'originale: «Il rapporto fra i due pittori mi sembra pur quello fra l'autore di un libro ed il suo traduttore»[15].

Allo stesso tenore didascalico ed edificante appartiene un'altra digressione, questa volta dedicata alla condotta degli impiegati, che assume i toni di una vera e propria raccomandazione. Rivolgendosi in particolare a quanti lavorano «negli uffici delle poste, dei passaporti e dei protocolli», Bettoni li esorta «a non essere ruvidi e scortesi colle persone che vengono ad interrogarli»: la disponibilità verso il pubblico non costituisce infatti «una carità», ma un preciso dovere professionale, poiché «col mostrare svogliataggine o burbanza mancano al proprio dovere, e fanno torto a chi li paga»[16].

Rispetto all'impiego statale e a quello di traduttore, tutt'altra opinione è quella che Benigno matura sul conto del lavoro artistico e teatrale. Alla prospettiva che

---

[13] Ivi, p. 55.
[14] Ivi, p. 56.
[15] Ivi, p. 63.
[16] Ivi, p. 74.

la propria figlia Francesca possa contribuire al magro bilancio familiare con il mestiere di cantante, l'impiegato oppone inizialmente una ferma resistenza: soltanto la necessità lo induce a mutare giudizio, poiché, ammette, «io ripugnava a fare di mia figlia una cantante di palco scenico. Ora la necessità mi trascina a questo passo»[17]. A dissuaderlo interviene con grande foga il traduttore di professione, già baritono, che descrive quella della donna di teatro come una «trista carriera», esposta alle «insidie» e ai «pericoli [...] di pervertirsi»[18] e il Benigno, «facile a scandalizzarsi e a temere per sua figlia», finisce così per «convertirsi»[19] e rinunciare al progetto.

Qui il narratore assume tuttavia una posizione singolarmente moderna, prendendo apertamente le distanze dai pregiudizi morali che gravano sul lavoro femminile in teatro:

> Noi gli diamo torto, ed esprimiamo il nostro voto. La giovane che abbia vocazione al teatro non deve rinunciarvi per lo spavento di perdere l'onestà. Questo è uno spauracchio per le deboli e per le bigotte, che la perdono poi non di rado stando a casa loro[20].

Ristabilita la gerarchia dei mestieri e della loro rispettabilità, la soluzione alle difficoltà familiari giunge infine dall'esterno e assume i caratteri scopertamente provvidenziali del lieto fine. Mentre Raffaele ottiene finalmente il «sospirato impiego» e può sposare Francesca, la morte del signor Arduino - un anziano misantropo amico di famiglia - assistito durante la malattia dalla famiglia, riserva a Benigno un'imprevista eredità di centomila lire. È merito della fortuna, dunque, più che del lavoro o della lunga parsimonia, se l'impiegato potrà sottrarsi al bisogno. L'improvviso benessere produce, significativamente, anche un mutamento nella posizione sociale dell'impiegato. I colleghi, che pure si congratulano con lui, lasciano trasparire «la maledetta invidia»; il capo d'ufficio ora «gli sorride affabilmente», non lo sovraccarica più di lavoro e arriva persino a consultarlo, mentre avvocati e notai che prima lo ignoravano attraversano la strada

[17] Ivi, p. 121.
[18] Ivi, p. 126.
[19] Ivi, p. 131.
[20] Ivi, pp. 131-132.

per salutarlo. Ma più di ogni comportamento altrui, a testimoniare il nuovo *status* di Benigno sono le abitudini finalmente ripristinate: «Il signor Benigno si è abbonato di nuovo al teatro, legge la gazzetta recente alla bottega, prende la sua tazza di caffè, e fuma il suo sigaro»[21]. Il loro ritorno rovescia così, quasi punto per punto, la contabilità delle rinunce con cui il racconto si era aperto.

II. Ambrogio Basletta, *La vita burocratica*: *bozzetti*

La vita burocratica è una raccolta di «bozzetti» di Ambrogio Basletta pubblicata a Roma nel 1893 dall'editore Enrico Voghera. Anche questo testo risulta oggi di difficile reperibilità: il catalogo OPAC SBN ne registra soltanto due esemplari, conservati presso la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli e la Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino. Pur non essendo stato possibile consultare direttamente il volume, a consentirne almeno una ricostruzione parziale è ancora una volta la rubrica *Curiosità* di «Burocrazia», che tra il 1946 e il 1947 ne ripropose alcuni bozzetti, accompagnandoli con indicazioni sul contenuto e sulla struttura dell'opera.

Qualche elemento consente inoltre di precisare il profilo dell'autore. Ambrogio Basletta, originario di Vigevano, fu impiegato dello Stato e prestò servizio nell'amministrazione delle Poste e Telegrafi, prima di intraprendere la carriera militare e di dedicarsi a una produzione letteraria su temi diversi[22]. L'ipotesi formulata da «Burocrazia», che nel presentarlo lo riteneva «molto probabilmente […] un "travet" delle Poste e Telegrafi»[23], trova dunque conferma nei dati biografici oggi disponibili.

Nella presentazione del volume, «Burocrazia» riporta i titoli dei diciassette bozzetti che compongono la raccolta: *Come si parte*, *Il mio primo direttore*, *Frugolino*, *La spia*, *Una conferenza*, *Orfana!*, *Le raccomandazioni*, *Una lettera d'ufficio*, *Il monte di Pietà*, *Una promozione fuori turno*, *Due sottoscrizioni*, *Il*

---

[21] Ivi, p. 143.
[22] La breve biografia è presente in un intervento di G. MELIS, *Raccomandazioni al Ministero*, consultabile online sul sito https://www.irpa.eu/raccomandazioni-al-ministero/.
[23] Cfr. «Burocrazia», anno I, n. 2, novembre 1946, Roma, pp. 30-32. La rivista indica come anno di pubblicazione il 1895.

gran correttore, *Povero babbo!*, *Il 27 del mese*, *Un mese dopo*, *Come si muore*, *In pensione*. La successione dei titoli lascerebbe intravedere dunque una rappresentazione della burocrazia osservata dall'interno, nei suoi meccanismi quotidiani.

Fra i bozzetti riprodotti dalla rivista, *Il 27 del mese* affronta il consueto motivo dell'insufficienza dello stipendio. Il giorno destinato alla riscossione della paga, che il narratore ricorda in coincidenza con il proprio trasferimento a Firenze e con una promozione, si apre infatti sotto il segno di un'aspettativa di benessere presto disattesa. Abituato alle ottocento lire annue percepite in provincia, l'impiegato immagina che il nuovo stipendio gli permetterà finalmente di migliorare le proprie condizioni di vita: cambiare alloggio, acquistare qualche mobile e concedersi quelle piccole comodità fino ad allora precluse. Alla cassa, tuttavia, riceve appena settantasette lire. La protesta conduce l'impiegato fino al direttore generale, ma il colloquio, anziché risolvere la questione, ne accentua il carattere umiliante:

> ma come avrei fatto a vivere? Come avrei fatto a vestirmi? Perché non mi avevano lasciato in provincia? Dissi questo al mio superiore, ed egli, sorridendo e masticando il sigaro, soggiunse: - Si vive come si vuole: se lei va in mercato (e devo proprio dirgliele io queste cose?) in quelle taverne dove dormono gli operai, troverà un letto per 5 soldi: il vitto, in una grande città, si risolve sempre e presto. Alla mattina ella potrà fare una buonissima colazione con un pezzetto di cacio pecorino ed una libbra di pane scuro; alla sera ella potrà trovare in una cànova - ve ne sono in ogni via - una minestra per due soldi ed un piatto di carne per quattro; alla domenica potrà permettersi il lusso di un diecino di vino. Faccia i conti, ed in somma, e vedrà che dalle lire settantasette avanzerà quanto basta ad acquistare abiti e scarpe[24].

Il lettore apprenderà subito quale sia invece la colazione del direttore generale: panini di Vienna, brodo, pollo, bistecca, frutta, formaggio e caffè. Il contrasto non ha bisogno di essere commentato, tanto più che alla mortificazione economica si aggiunge quella prodotta dall'impossibilità di reagire. La ribellione può essere

[24] A. BASLETTA, *La vita burocratica: bozzetti*, Roma, E. Voghera, 1893, 147 pp. Qui si cita da «Burocrazia», anno I, n. 2, cit., p. 31.

soltanto immaginata: se avesse avuto «a sua disposizione un migliaio di franchi»[25], confessa il protagonista, avrebbe insultato il direttore, presentato le proprie dimissioni e abbandonato l'amministrazione.

Nel bozzetto intitolato *Le raccomandazioni* emerge un altro aspetto del trasferimento d'ufficio. Costretto da un provvedimento improvviso a lasciare a Torino la moglie e i quattro figli per raggiungere Firenze, l'impiegato è inizialmente convinto che sia sufficiente rivolgersi ai propri superiori esponendo le proprie difficoltà per ottenerne la revoca. Ciò che ottiene è invece un giudizio indiscreto sulla propria condizione di marito e padre che sposta il provvedimento sul terreno della vita privata, fino a imputare allo stesso impiegato la responsabilità della propria condizione familiare:

> Dei figli, della moglie è inutile che me ne parli: ella sa meglio di me che il Governo stipendia l'impiegato e non la famiglia. Fece male ad ammogliarsi; che necessità aveva lei di mettere su casa? Ci sono tante donne al mondo per sbizzarrirsi! E perché non calcolò e non ponderò le conseguenze della famiglia? E perché, le domando io, avendo fatto il primo sbaglio di legarsi per tutta la vita ad una donna, volle concedersi anche il lusso dei figliuoli?... Si calmi e torni al suo ufficio; a Torino non ci sono nè ci saranno, per anni ed anni, posti vacanti; [...] per cui non le rimane che calmarsi, ritornare al suo ufficio e lavorare[26].

L'impossibilità di ottenere ascolto per via gerarchica apre, nel seguito del bozzetto, la strada alle «raccomandazioni» annunciate dal titolo. Uscito sconvolto dall'ufficio, l'impiegato si rivolge a un generale in pensione sotto il quale aveva prestato servizio durante la campagna del 1866 e gli espone la propria situazione. L'intervento produce un immediato rovesciamento: il direttore generale, che il giorno precedente aveva dichiarato inesistenti i posti disponibili a Torino, lo accoglie ora con insolita cordialità.

> - Ah, ella è in buoni rapporti col generale...? Eh, gran brava persona; quel valoroso soldato! Mi ha parlato, saranno due ore, di lei, in termini molto

[25] Ivi, p. 32.
[26] ID., *cit*. Qui si cita da «Burocrazia», anno II, n. 2, febbraio, 1947, Roma, p. 17.

> lusinghieri, dicendomi anche che ella andrebbe volentieri a Torino. È vero? - Sì, gli risposi, ma in quella città non ci sono presentemente posti disponibili... -
> - Ma chi le disse questo? - Saltò su a dire il direttore generale come se io avessi pronunciata la più grande delle corbellerie, - ma chi le disse questo? Mi dica: quando vorrebbe essere destinato a Torino? -
> Ero dinanzi, me ne accorsi allora, ad un abile commediante; risposi franco:
> - Anche stasera stessa. -
> - Ed ella stasera partirà. È contento? Il generale mi parlò pure di certe strettezze finanziarie... via, via, non faccia il viso rosso, non dica di no, metta di parlare ad un padre... Quanto avrebbe di bisogno? Duecento lire le bastano per ora?[27]

Il bozzetto dal titolo *Il gran correttore* sposta invece l'osservazione sulla scrittura d'ufficio e sui rapporti gerarchici che intorno ad essa si instaurano: «gran correttore» è infatti il nome dato a «un capo stanza il quale aveva la smania di correggere meticolosamente, le minute dei suoi subordinati»[28]. Vittima di uno scherzo, egli sottopone a una fitta serie di interventi persino una lettera che uno degli impiegati ha copiato da una precedente minuta redatta dallo stesso superiore, tacendogliene naturalmente la provenienza. La condanna è senza appello: la lettera sarebbe «un ammasso di sciocchezze che non dicono nulla di nulla» e dimostrerebbe l'incapacità dei dipendenti di «interpretare i superiori voleri». L'impiegato lascia che il capo termini la propria requisitoria, prima di rivelargli di avere semplicemente riprodotto una minuta già spedita per una pratica identica. Alla richiesta di conoscere l'autore di quel «modello di bello scrivere», torna dunque dall'archivio con l'originale: «Apriti cielo! Il capo stanza, come si accorse che era farina del suo sacco, arrossì fino nel bianco degli occhi»[29]. Lo smascheramento sortisce persino un effetto positivo: il «gran correttore» finisce

[27] *Ibidem.*
[28] ID., *cit*. Qui si cita da «Burocrazia», anno II, nn. 8-9, agosto-settembre, 1947, Roma, p. 17.
[29] Ivi, p. 18.

per affidare la revisione delle minute al segretario più anziano e, commenta ironicamente Basletta, «da quel momento partirono lettere il cui senso comune non faceva difetto»[30]. La vittoria dell'impiegato, tuttavia, è breve: lo «spirito ameno» viene «annotato sul libro nero» e la conclusione avverte il lettore che quegli «avrà un giorno a pentirsi della sua audacia»[31].

Pur nella distanza cronologica e nella diversità delle forme narrative, i due testi recuperati attraverso le segnalazioni di «Burocrazia» presentano alcuni significativi elementi di continuità e consentono di riconoscere, anche ai margini del corpus preso in esame, motivi e caratteri della tradizione delineata nel corso di questo studio. Nel racconto di Bettoni, pubblicato nel 1859, come nei bozzetti di Basletta del 1893, la condizione dell'impiegato continua a definirsi anzitutto attraverso l'esiguità dello stipendio, la precarietà dell'equilibrio familiare e la subordinazione ai superiori. Diversa è tuttavia la prospettiva da cui questi motivi vengono osservati. *Un impiegato e la sua famiglia* mette in scena una vicenda prevalentemente domestica, in cui la vita d'ufficio rimane sullo sfondo e la narrazione conserva il gusto del racconto edificante: l'impiegato è un modello di virtù e la ristretta cerchia familiare ne condivide e amplifica i valori morali. Circa trent'anni dopo, nella *Vita burocratica*, viene meno l'aura di esemplarità morale che ancora circondava l'impiegato di Bettoni; il racconto si fa più imparziale e i meccanismi dell'amministrazione diventano l'oggetto stesso della rappresentazione. I *topoi* della gerarchia e della subordinazione, i motivi del trasferimento e della raccomandazione, la parodia della scrittura burocratica costituiscono gli aspetti di una quotidianità osservata ora dall'interno. Ciò che si conserva, evidentemente, è ancora la centralità del problema economico: ai due estremi del periodo considerato, la fragilità della condizione impiegatizia si conferma un elemento duraturo, mentre muta radicalmente la focalizzazione della rappresentazione.

[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

Testi

BALZAC, HONORÉ DE, *Avant-propos, La Comédie humaine*, vol. I, Paris, Gallimard, 1976.

ID., *Gli impiegati*, trad. it. di A. Micchettoni, Milano, Garzanti, 1996.

ID., *Physiologie de l'employé*, Paris, Aubert, Lavigne, 1841 (disponibile in https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85302729); trad. it. di M. Diani, *Fisiologia dell'impiegato*, Roma, Elliot, 2019.

BASLETTA, AMBROGIO, *La vita burocratica: bozzetti*, Roma, E. Voghera, 1893.

BERSEZIO, VITTORIO, *Le miserie 'd Monsù Travet*, G. Rizzi e A. Malerba (a cura di), Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980.

BETTONI, PAOLO, *Un impiegato e la sua famiglia. Racconto contemporaneo*, Milano, Libreria di Francesco Sanvito, 1859.

CAMILLERI, ANDREA, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.

CAMPANILE, ACHILLE, *Tragedie in due battute*, Milano, Rizzoli, 2021.

COSTETTI, GIUSEPPE, *Le mummie*. *Commedia in 4 atti*, Milano, Sonzogno, 1863.

DE AMICIS, EDMONDO, *Il romanzo d'un maestro*, Milano, Treves, 1900.

DE MARCHI, EMILIO, *Demetrio Pianelli*, Milano, Rizzoli, 1963.

ID., *Romanzi racconti e novelle*, E. Guicciardi (a cura di), Milano, Mursia, 1968.

DOSTOEVSKIJ, FËDOR, *Povera gente*, trad. it. di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2026.

DUMAS, ALEXANDRE, *Il conte di Montecristo*, trad. it. di G. Panfili, Milano, Feltrinelli, 2020.

GOGOL', NIKOLAJ, *L'ispettore generale*, trad. it. di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2018.

ID., *Racconti di Pietroburgo*, trad. it. di F. Mariano, Milano, Mondadori, 1986.

JASMAR, NYTA, *Ricordi di una telegrafista*, Torino, Einaudi, 1975.

SERAO, MATILDE, *Il Romanzo della Fanciulla*, Napoli, Liguori, 1985.

EAD., *Il ventre di Napoli*, Milano, BUR, 2011.

EAD., *Telegrafi dello Stato*, Napoli, Polidoro, 2022.

VASSALLO, LUIGI ARNALDO, *La famiglia De-Tappetti*, Milano, Treves, 1912.

Saggi

ANTONELLI, MARINA, *Satira politica e Risorgimento. I giornali italiani, 1848-1849*, Torino, Carocci, 2013.

ANTONETTI, GUY, *Louis-Philippe*, Paris, Fayard, 2002.

ASTUTO, GIUSEPPE, *L'amministrazione italiana. Dal centralismo napoleonico al federalismo amministrativo*, Roma, Carocci, 2009.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000.

BACHTIN, MICHAIL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

BANTI, ANNA, *Serao*, Torino, UTET, 1965.

BENINCASO, LUIGI ALBERTO, LOCATELLI, ANDREA MARIA, MARTINELLI, NICOLA, *Lungo i confini della città: come l'industria ha ridisegnato Milano nel Novecento*, in Alternativemilano, sezione Storia economica (disponibile online all'indirizzo: alternativemilano.eu).

BENJAMIN, WALTER, *Opere complete*, *I "passages" de Paris*, vol. IX, Torino, Einaudi, 1982.

BERGSON, HENRI, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. di F. Sossi, Milano, Feltrinelli, 2024.

BIDOSHI, KRISTIN, *The stranger in the fictional works of Nicolai Gogol's 'Arabesques'*, in «New Zealand Slavonic Journal», vol. 39, 2005, pp. 1-36.

BIGOT, GREGOIRE, *La responsabilità dell'amministrazione in Francia. Storia e teoria*, trad. it. di G. Nobili, in «Scienza & Politica. Per Una Storia Delle Dottrine», vol. 22, n. 42, gen. 2010 (disponibile in https://scienzaepolitica.unibo.it/article/view/2755).

BOZZETTI, CESARE, *Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, UTET, 1960.

BRANCA, VITTORE, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946.

BRIGANTI, ALESSANDRA, *Introduzione a De Marchi*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

BROMBERT, VICTOR, *Meanings and Indeterminacy in Gogol's 'The Overcoat',* in «Proceedings of the American Philosophical Society», vol. 135, no. 4, 1991, pp. 569-75.

CALVINO, ITALO, *L'antilingua*, in Id., *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), vol. I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 154-159.

CASSESE, SABINO, *I grandi periodi della storia amministrativa*, in ID. (a cura di), *L'amministrazione centrale*, Torino, UTET, 1984, pp. 7-27.

CASTEX, PIERRE-GEORGES, *Introduction, Histoire des Treize*, in H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, vol. V, 1977.

COGLITORE, MARIO, *"Pandaemonium". Il telegrafo elettrico come fonte per lo studio della storia contemporanea*, in «Storicamente», 12, 2016, pp. 1-27.

COLICCHI, CALOGERO, *Socialità e arte nei romanzi di Emilio De Marchi*, Firenze, Le Monnier, 1966.

COMPAGNON, ANTOINE, *Gli Antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

COSTETTI, GIUSEPPE, *Il Teatro italiano nel 1800*, Bologna, Arnaldo Forni, 1901.

CROCE, ALDA, *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1945.

CROCE, BENEDETTO, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1915.

DAVYDOV, SERGEI, *Gogol's Petersburg*, in «New England Review (1990-)», vol. 27, no. 1, 2006, pp. 122-27.

DE CESARE, RAFFAELE, *La prima fortuna di Balzac in Italia*, vol. II, Torino, Aragno, 2005.

DE RIENZO, GIORGIO, *Introduzione*, in E. DE MARCHI, *Opere*, Torino, UTET, 1978.

DELLA PERRUTA, FRANCO, I*l giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011.

DIANI, MARCO, *Balzac's Bureaucracy: The Infinite Destiny of the Unknown Masterpiece*, in «L'Esprit Créateur», vol. 34, no. 1, 1994, pp. 42-59.

EJCHENBAUM, BORIS, C*om'è fatto «Il cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi*, T. Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 1968, pp. 251-273.

EPSTEIN-MATVEYEV, REBECCA, *Textuality and Intertextuality in Dostoevsky's Poor Folk*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 39, no. 4, 1995, pp. 535-51.

FIORENTINO, FRANCESCO, *Balzac antimoderne?*, in «Revue italienne d'études françaises», 15, 2025 (disponibile in https://journals.openedition.org/rief/15305).

FUSCO, FRANCESCA, *Il linguaggio del diritto e della burocrazia nel XIX secolo tra aperture e istanze puristiche*, in «Italiano LinguaDue», vol. 8, 2016, pp. 246-268.

GENETTE, GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1982.

GIANNETTO, MARINA*, Il lavoro nell'amministrazione postale e telegrafica tra Otto e Novecento: il problema della produttività tra cultura dei tecnici, sindacalismo burocratico e riforma amministrativa*, *in Le fatiche di Monsù Travet. Per una storia del lavoro pubblico in Italia*, A. Varni e G. Melis (a cura di), Torino, Rosemberg & Sellier, 1997, pp. 81-129.

GUAZZO, VALENTINO, *Il funzionario pubblico, ossia, Manuale pratico-disciplinare pegl'impiegati regii, pegli addetti ai corpi tutelati e pei disciplinati dello Stato, in cui sono e saranno raccolte tutte le prescrizioni delle leggi civili, giudiziarie, amministrative (politico-camerali), ecclesiastiche, militari e penali di ogni genere che si riferiscono al personal e di tutti i pubblici funzionarii*, Venezia, Gattei, 1846 (disponibile in https://www.google.it/books/edition/).

GUICCIARDI, EMILIO, *Qui è Milano*, in E. DE MARCHI, *Romanzi racconti e novelle*, Milano, Mursia, 1968, pp. XII-XIV.

GUSTAFSON, RICHARD F., *The Suffering Usurper: Gogol's Diary of a Madman*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 9, no. 3, 1965, pp. 268-80.

GUYON, BERNARD, *La pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1967.

HEGEL, FRIEDRICH, *Lineamenti di filosofia del Diritto. Diritto naturale e scienza dello stato*, Milano, Bompiani, 2006.

HIPPISLEY, ANTHONY*, Gogol's "The Overcoat": A Further Interpretation*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 20, no. 2, 1976, pp. 121-29.

INFUSINO, GIAMPAOLO, *M. Serao E. Scarfoglio*, Napoli, Luca Torre, 1994.

JAMES, HENRY, *Matilde Serao*, in «The North American Review», vol. 172, no. 532, 1901, pp. 367-80.

ID., *Tre saggi su Balzac*, Genova, Il melangolo, 1988.

LAFERRIERE-RANCOUR, DANIEL, *Out from Under Gogol's Overcoat: A Psychoanalytic Study*, Michigan, Ardis, 1982.

LEGENDRE, PIERRE, *Studi di storia dell'amministrazione nella Francia moderna*, in «Quaderni Storici», vol. 6, no. 18 (3), Bologna, il Mulino, 1971, pp. 609-40.

LO GATTO, ETTORE, *Il mito di Pietroburgo*. *Storia, leggenda, poesia*, Milano, Feltrinelli, 2003.

LUKÁCS, GYÖRGY, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1957.

MAGGI, STEFANO, *La telegrafia elettrica e i suoi sviluppi: facsimile e telescrivente*, in *Storia delle telecomunicazioni*, V. Cantoni, G. Falciasecca, G. Pelosi (a cura di), Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. 73-100.

MARCEAU, FÉLICIEN, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard, 1970.

MARTIN-GISTUCCI, MARIE GRACIEUSE, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

MARX, KARL e ENGELS, FRIEDRICH, *Scritti sull'arte*, C. Salinari (a cura di), Bari, Laterza, 1974.

MARX, KARL, *Critica della filosofia hegeliana del diritto*, in *Opere complete*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1976.

ID., *Il Capitale*, Torino, UTET, 2013, voll. I e III.

ID., *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, in *Opere complete*, vol. XI, Roma, Editori Riuniti, 1982.

MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

MEININGER, ANNE-MARIE, "*Les Employés": Réflexions sur la création balzacienne*, in «Revue d'Histoire Littéraire de La France», vol. 67, no. 4, 1967, pp. 754-58.

EAD., *Introduction,* in H. DE BALZAC, *La Comédie humaine*, vol. VII, Paris, Gallimard, 1977, pp. 859-877.

MELIS, GUIDO, *La Burocrazia*, Bologna, il Mulino, 2015.

ID., *La cultura e il mondo degli impiegati*, in *L'amministrazione centrale*, S. Cassese (a cura di), Torino, UTET, 1984, pp. 301-402.

ID., *Storia dell'amministrazione italiana*, Bologna, il Mulino, 2020.

NABOKOV, VLADIMIR, *Nikolaj Gogol'*, Milano, Mondadori, 1972.

NACCI, BRUNO, *Prefazione*, in H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, Milano, Garzanti, 1996, pp. XXVII-XXXIII.

NAVIRE, FEDERICO, *Torino come centro di sviluppo culturale. Un contributo agli studi della civiltà italiana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009.

ORLANDO, FRANCESCO, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi, 2017.

ORSI, DELFINO, *Il teatro in dialetto piemontese*, Milano, Stabilimento G. Civelli, 1890.

PAOLONI, GIOVANNI, *Fili, microfoni e antenne: dal telegrafo alle telecomunicazioni*, in *Le Poste in Italia*. *Nell'età del decollo industriale. 1889-1918*, vol. 2, A. Giuntini, G. Paoloni (a cura di), Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 173-205.

PAONE, GIUSEPPINA, *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso-Collodi*, [Tesi di dottorato], Napoli, Università Federico II, 2017.

PASCALE, VITTORIA, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, Napoli, Liguori, 1989.

PRAZ, MARIO, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972.

ROSSI, FILIPPO, *Brevi note su impiegati pubblici e sanzioni disciplinari durante la Restaurazione. L'esperienza normativa*, in «Historia et ius. Rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna», 5, paper 7, 2014 (disponibile in www.historiaetius.eu).

RUSSO, LUIGI, *Introduzione ai «Promessi Sposi»,* in «Annali Della R. Scuola Normale Superiore Di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», vol. 4, no. 1, 1935, pp. 17-32.

SAVELLI, LAURA, *Autonomia femminile e dignità del lavoro. Le postelegrafoniche*, Pisa, Felici, 2012.

SCAPPATICCI, TOMMASO, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

SCHILLINGER, JOHN, *Gogol's 'The Overcoat' as a Travesty of Hagiography*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 16, no. 1, 1972, pp. 36-41.

SCHIVELBUSCH, WOLFGANG, *Storia dei viaggi in ferrovia,* Torino, Einaudi, 1988.

SCOTT, MARY W., *Variations between the First and the Final Edition of Balzac's 'Les Employés'*, in «Modern Philology», vol. 23, no. 3, 1926, pp. 315-36.

SERIANNI, LUCA, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2012.

STRATI, BRUNO, *Le origini dell'istituto prefettizio*, Instrumenta, 2007 (https://culturaprofessionale.interno.gov.it/FILES/docs/1260/instrumenta_32_09_strati.pdf).

TERRAS, VICTOR, *The young Dostoevsky (1846-1849)*, The Netherlands, Mouton, 1969.

THUILLIER, GUY, *La vie des bureaux sous le premier Empire*, in «La Revue Administrative», vol. 11, no. 65, 1958, pp. 472-482.

ID., *Bureaucratie et Bureaucrates en France au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1980.

ID., *Comment Balzac voyait l'Administration*, in «La Revue Administrative», vol. 8, no. 46, 1955, pp. 384-97.

ID., *En Marge de Balzac : Les Scènes de La Vie Bureaucratique (1835) d'Henry Monnier*, in «La Revue Administrative», vol. 54, no. 320, 2001, pp. 129-37.

ID., *Les « Mœurs Administratives » de Gilbert Ymbert*, in «La Revue Administrative», vol. 11, no. 64, 1958, pp. 357-65.

TOCQUEVILLE, ALEXIS DE, *L'Antico Regime e la Rivoluzione*, Milano, BUR, 1998.

UNGARELLI, GIULIO, *Nota introduttiva*, in N. JASMAR, *Ricordi di una telegrafista*, Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XV.

VANDELLI, LUCIANO, *Tra carte e scartoffie. Apologia letteraria del pubblico impiegato*, Bologna, il Mulino, 2013.

VOGÜÉ, EUGÈNE-MELCHIOR DE, *Le roman russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.

ZANNI ROSIELLO, ISABELLA, *I donchisciotte del tavolino. Nei dintorni della burocrazia*, Roma, Viella, 2014.

EAD., *Il Bestiario Della Burocrazia: Una Novella Di Emilio De Marchi*, in «Contemporanea», vol. 15, n. 1, 2012, pp. 77-89.

Riviste d'epoca

«Burocrazia»

- anno I, n. 2, novembre 1946, Roma.
- anno II, n. 2, febbraio 1947, Roma.
- anno II, nn. 8-9, agosto-settembre 1947, Roma.
- anno IV, n. 1, gennaio 1949, Roma.

«Il Fischietto»
- n. 137, 14 novembre 1863, Torino.

«Il Lampione. Giornale per tutti»
- n. 68, 2 ottobre 1848, Firenze.
- n. 92, 30 ottobre 1848, Firenze.

«Gazzetta del Popolo»
- n. 310, 11 novembre 1863, Torino.

«Gazzetta Piemontese»
- n. 223, 6 settembre 1859, Torino.

«Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia»
- n. 117, 13 maggio 1861.
- n. 85, 9 aprile 1863.
- n. 173, 22 luglio 1864.

«Il Pasquino»
- n. 47, 20 novembre 1864, Torino.
- n. 48, 27 novembre 1864, Torino.

Filmografia e materiali audiovisivi

È domenica, ma senza impegno, puntata del 29 giugno 1969, regia di Vito Molinari, con Gianni Agus e Paolo Villaggio. Disponibile online all'indirizzo: https://www.raiplay.it/programmi/edomenicamasenzaimpegno.

Fantozzi, regia di Luciano Salce, Italia, Cineriz, 1975.

Le miserie del signor Travet, regia di Mario Soldati, Lux Film, Italia, 1945.

Risorse online

«*1864 - 1973 Imposta di ricchezza mobile*», in I Tributi nella storia d'Italia, Ministero dell'Economia e delle Finanze - Dipartimento delle Finanze, sezione Fisco e storia. Disponibile online all'indirizzo: https://www.finanze.gov.it/it/il-dipartimento/fisco-e-storia/i-tributi-nella-storia-ditalia/1864-1973-imposta-di-ricchezza-mobile.

MELIS, GUIDO, *Raccomandazioni al Ministero*, in IRPA - Istituto di Ricerche sulla Pubblica Amministrazione, sezione Letture e interventi, 17 aprile 2026 (disponibile online all'indirizzo: https://www.irpa.eu/raccomandazioni-al-ministero/).

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare profondamente il prof. Cangiano, relatore di questa tesi, non solo per l'attenzione che ha rivolto fin da subito al mio lavoro, ma anche per la ricchezza degli spunti che il suo corso di *Metodologie della critica letteraria* mi ha offerto. Devo a un colloquio con la prof.ssa Curti, che ringrazio sentitamente e alla quale avevo espresso confusamente i miei interessi di studio, il suggerimento di rivolgermi al prof. Cangiano per il lavoro di tesi. Sono molto grata al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari per avermi permesso di usufruire delle lezioni su piattaforma e di conciliare quindi i miei impegni di lavoro e di genitore con la profonda passione che nutro per questi studi.

Ringrazio mia sorella Sefora e Massimiliano per avermi sempre accolta durante i miei spostamenti tra Pisa e Venezia, il mio amico Diego, che da qualche tempo è diventato il mio confidente letterario, e tutti gli amici a cui sono legata da una complicità di lunga data. Un grazie enorme lo devo a Lina, che in questi anni mi ha aiutato moltissimo, dopo la perdita dei miei genitori, a ritrovare quello stesso senso di accudimento familiare. I miei genitori non ci sono più, ma li ringrazio ogni giorno per così tante cose che diventa impossibile elencarle.

Ma il grazie più grande, infinitamente grande, lo devo a Ivano e Delfi. Mio marito e mia figlia mi hanno sostenuto, capito e aiutato talmente tanto da non farmi mai pesare i miei continui impegni di studio e lavoro, pur avendo rinunciato spesso, in questi anni, al loro tempo libero per permettermi di studiare.

Avrei voglia, infine, di ringraziare la passione per la letteratura, una vera fortuna. Lo faccio ripescando la domanda che un amico di Antoine Compagnon gli fece quando questi decise di studiare Lettere dopo la laurea in Ingegneria: «Ma non potevi restare un ingegnere umanista?».