Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'arte della narrazione
Polifonie del reale nella *Comédie Humaine* di Emilio De Marchi

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatori
Prof.ssa Ricciarda Ricorda
Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda
Daniela Madonna
Matricola 824525

Anno Accademico
2015/2016

INDICE

CAPITOLO PRIMO

EMILIO DE MARCHI:
UNA VITA DI *STORIE DI OGNI COLORE* 3

I. 1 De Marchi e il suo mondo 4

I. 2 Più anime in un corpo 16

I. 3 De Marchi attraverso Emilio: cenni all'epistolario 31

CAPITOLO SECONDO

POLIFONIA COSTITUTIVA:
DE MARCHI AUTORE DI CONFINE 56

II. 1 La realtà attraverso il prisma demarchiano 58

II. 2 Pluralità dell'esigenza espressiva: dal *feuilleton* alle *Favole* 74

II. 3 L'alterità nel sé: il mosaico interiore dei protagonisti demarchiani 92

CAPITOLO TERZO

LA CONSAPEVOLEZZA DEI VINTI:
UNA VOCAZIONE MORALE 112

III. 1 Un "ciclo dei vinti" alternativo 113

III. 2 Demetrio, Arabella e Giovanni: il contraltare del futuro "inetto" 128

III. 3 Emilio De Marchi e Eduardo De Filippo, stimolanti assonanze inattese 148

BIBLIOGRAFIA 171

BIBLIOGRAFIA GENERALE 172

OPERE DI EMILIO DE MARCHI 177

CAPITOLO PRIMO

EMILIO DE MARCHI: UNA VITA DI *STORIE DI OGNI COLORE*

Il primo capitolo del presente elaborato nasce come volontà, necessaria, di approfondimento e ricapitolazione biografica di Emilio De Marchi. Tale esigenza è riconducibile a un principio generale che agisce nell'universo letterario, ovvero la connessione profonda e imprescindibile tra le opere di uno scrittore e le esperienze attraversate, le persone incontrate, il suo vissuto. Orientamento che trova, in questo autore forse più che in altri, piena corrispondenza.

Ben prima che si affacciasse al panorama critico novecentesco la preziosa e innovativa tematizzazione 'clinica' della psicologia dell'arte (soprattutto di indirizzo freudiano[1] e poi junghiano),[2] la critica letteraria ha generalmente riservato discreta attenzione all'interpretazione e alla contestualizzazione delle opere letterarie alla luce anche degli eventi biografici, i quali hanno assurto, in alcuni casi, a ruolo di veri e propri fari, illuminando lì dove l'interpretazione critica non vedeva.[3]

Anche per Emilio De Marchi si rileva fortemente l'influsso della vita privata sulla sua produzione: vi è infatti un legame profondo ed evidente tra la biografia dell'autore, le sue opere e i motivi che le hanno ispirate. Legame che coadiuva sovente sia l'interpretazione dei testi, sia la

1 Cfr. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti *et alii*, trad. it. di Silvano Daniele *et alii*, Torino, Boringhieri, 1991.

2 CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia analitica e arte poetica*, trad. it. di Silvano Daniele *et alii*, in *Opera*, Torino, Boringhieri, 1985, col. 10, tomo I, (Zürich 1922).

3 Eloquenti a tal proposito i celeberrimi casi di d'Annunzio, Leopardi, Pascoli, Saba.

retta collocazione dell'autore nel panorama letterario italiano, grazie a una comprensione puntuale e funzionale di alcuni caratteri generali della penna demarchiana.

Ad ogni modo, si concorda pienamente con l'affermazione cautelativa di Giuseppe Nava[4] attraverso la quale egli ricorda i limiti di un approccio interpretativo orientato verso la risoluzione esclusivamente biografica (o psicanalitica, per usare un riferimento critico novecentesco) ma, allo stesso tempo

> [...] è indubbio che personaggi e situazioni della sua narrativa rispecchino, con un diverso grado di elaborazione e di mediazione, una condizione autobiografica dello scrittore.[5]

In questa prospettiva si palesano pertanto la necessità e il ruolo funzionale assolto, all'interno del presente saggio, dal prossimo capitolo introduttivo all'universo e alla vita di De Marchi.

I.1 De Marchi e il suo mondo

Emilio De Marchi nasce a Milano il 31 luglio 1851, nella casa che sarà per lui «tutto, [...] chiesa, teatro, nido».[6] Oltre a tre precedenti figli deceduti in tenera età, l'unione dei coniugi De Marchi diede al mondo Ernesta nel 1850 e, dopo il secondogenito Emilio, i tre fratelli Attilio nel 1855, Odoardo nel 1856 e Luigi nell'anno seguente.

Il padre, Giovanni De Marchi, lavora inizialmente come salsamentario in una bottega al

4 «Non è certo nelle nostre intenzioni stabilire un rapporto di dipendenza immediata tra la vita e l'opera di De Marchi» (GIUSEPPE NAVA, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, Bologna, Patron, 1964, p. 11, nota 3).

5 *Ibidem*.

6 Si veda la lettera di De Marchi indirizzata alla futura moglie Lina, in data 26 agosto 1880. Lo scambio epistolare tra De Marchi e la fidanzata è a oggi inedito, a eccezione di alcune sezioni citate in NICOLETTA TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, a cura di Renzo Cremante, Roma, Ed. di storia e letteratura, 2005 e di due sezioni delle lettere del 23 e 26 agosto 1880, pubblicate in GIANSIRO FERRATA, *Varietà e inediti*, in *Emilio De Marchi. Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1965, vol. III, t. II, pp. 776-777.

Dazio di Porta Tosa per poi divenire proprietario di una posteria. Nel 1860 muore di tifo, in giovane età, lasciando la numerosa famiglia (il piccolo Emilio ha solo nove anni) nella disperazione per la perdita e in serie difficoltà economiche. A seguito della sua precoce dipartita la moglie, Caterina Perego, preferisce abbandonare la conduzione degli affari e l'intera famiglia si trasferisce, insieme alla cugina materna Carolina, a Porta Vittoria.

L'esistenza del giovane Emilio prende dunque l'avvio nel solco delle difficoltà connesse allo scontro aspro con la vita attraversando, senza aver compiuto nemmeno il decimo anno di età, dinamiche esistenziali di complessa gestione come la perdita del padre, dell'ambiente natale (a causa del trasloco) e la scoperta precoce del lato economico della vita (e le relative complicazioni). Le parole di Giuseppe Nava concernenti l'impatto che tutto ciò ha su De Marchi tratteggiano la questione in modo netto ed esaustivo:

> I lutti e le frustrazioni della fanciullezza e dell'adolescenza, dalla morte immatura del padre alla dolorosa esperienza del collegio, dalla rivelazione precoce dell'aspetto economico dell'esistenza al carattere inibitorio dell'educazione del tempo, svilupparono nel De Marchi la tendenza a quell'introversione, che nasce non già da un'inclinazione meditativa ma da un senso di smarrimento e di sgomento di fronte alla realtà della vita.[7]

In questo burrascoso avvicendarsi di penosi accadimenti, la madre Caterina diventa l'unico punto di riferimento dell'autore, asse portante della sua esistenza, rappresentando un porto sicuro di amorevole stabilità. L'affetto incommensurabile del secondogenito è protagonista di numerose dimostrazioni sia pubbliche sia private, come attestano le numerose lettere e cartoline a lei destinate, nonché gli scritti pubblicati dopo la sua morte in suo ricordo come il libretto *In memoria di Caterina De Marchi. I figli*[8] o il sonetto *Alla mamma* confluito nella raccolta *Sonetti*

7 G. Nava, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, cit., p. 11, nota 3.
8 Emilio De Marchi et alii, *In memoria di Caterina De Marchi. I figli*, Milano, tip. Lodovico Felice Cogliati, 1890.

nel 1877.[9] Oltre a essere «l'anima, il senno, il sostegno»[10] della famiglia, la donna incarna un vero e proprio paradigma di rettitudine e integrità, monito di valori civili e spirituali di cui i figli si faranno sempre, nel corso delle loro vite, orgogliosi portabandiera. La madre è dunque la figura di riferimento di questi anni formativi di De Marchi non solo sul versante affettivo, ma anche su quello etico e morale. Saggia e operosa, Caterina Perego rappresenta pienamente lo spirito risorgimentale delle Cinque Giornate del Quarantotto (cui prese valorosamente parte), che si premurò di infondere puntualmente alla famiglia attraverso la celebrazione del senso del dovere e l'importanza dello spirito di sacrificio.[11]

Grazie dunque all'esempio della madre, il giovane Emilio riesce a sostenere, anche se in un modo tutto suo, la drammatica situazione famigliare. Superata l'esperienza collegiale di Merate, De Marchi si iscrive al Liceo Beccaria a Milano per poi approdare, nel 1871, all'Accademia Scientifico-Letteraria dove si laureerà in Belle Lettere quattro anni più tardi. A chiudere il suo percorso formativo sarà il conseguimento, nel 1876, dell'abilitazione all'insegnamento di lingue e letterature classiche, storia e geografia.

Durante gli anni di liceo albeggia l'attività letteraria demarchiana, estremamente composita fin dai primi approcci: nel 1869 nasce un primo bozzetto drammatico incentrato sulla battaglia di Custoza del 1866 intitolato *I nostri bravi soldati* mentre, l'anno successivo, l'autore si dedica alla stesura di varie novelle, drammi e commedie per circoli parrocchiali e famiglie.

Nemmeno l'avvicinamento al giornalismo tarda ad arrivare. Dopo una prima esperienza giovanile,[12] De Marchi inizia a collaborare nel 1874 con testate giornalistiche e riviste quali

9 E. De Marchi, *Sonetti*, Milano, Bortolotti, 1877.

10 E. De Marchi et alii, *In memoria di Caterina De Marchi. I figli*, cit.

11 Proprio grazie a tale determinazione e sacrificio, Caterina Perego riuscì ad assicurare un'educazione completa non solo a Emilio ma anche ai suoi fratelli, nonostante le difficoltà economiche. Attilio conseguì la laurea all'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, in cui poi ottenne la cattedra di Antichità classiche; Luigi si laureò in matematica e fisica a Pavia, per poi ricoprire il ruolo di bibliotecario all'Alessandrina di Roma e in seguito all'Universitaria di Pavia, fino a quando ottenne la cattedra di Geografia fisica all'Università di Padova; Odoardo studiò invece per diventare ingegnere ed ebbe una brillante carriera nel Comune di Milano, ricoprendo investiture pubbliche di assessore e consigliere comunale.

12 Negli ultimi anni di frequentazione dell'Accademia Scientifico-Letteraria fonda il giornalino per famiglia «Un po' di sollievo», con collaborazioni principalmente riferibili ai fratelli e ad alcuni amici.

«L'illustrazione italiana», «L'illustrazione internazionale», «I Goliardi» e «Il Convegno» sul quale pubblica, inoltre, la sua prima novella *I due filosofi*. L'attitudine giornalistica si realizza compiutamente nel 1976 quando fonda, agli inizi di maggio, il periodico «La Vita Nuova», anche grazie alla compartecipazione degli amici Tito Dugnani, Ambrogio Bazzero e Carlo Borghi. Sono mesi di intensa attività culturale per De Marchi, per ciò che concerne sia la produzione letteraria sia i rapporti con le personalità del panorama culturale del tempo. Sulle pagine de «La Vita Nuova» inizia a pubblicare i primi racconti e studi di letteratura, guadagnandosi in tal modo maggiore visibilità nell'ambiente culturale lombardo. Nel 1875 viene data alle stampe per l'editore Treves, inoltre, la prima esile raccolta di componimenti, intitolata *Poesie* e dedicata alla madre, sua «maestra di poesia».[13] Ancora, in quell'anno anno, dopo la stesura della *pièce* teatrale *Pergolesi* (in quattro atti) e del suo primo romanzo *Vita di un giovane serio* (che vedrà la stampa solo dei primi due capitoli e solo nel 1965), vengono pubblicati sulla sua neonata rivista la novella *Un condannato a morte*, una ventina di scritti (saggi critici e racconti) e, infine, il celebre *Signor dottorino*.

Nello stesso periodo, la rete di contatti si rinvigorisce notevolmente, grazie anche alla frequentazione del Caffè Biffi in Galleria Vittorio Emanuele dove De Marchi ha occasione di relazionarsi con scrittori di considerevole importanza quali Roberto Sacchetti e il compagno scapigliato Arrigo Boito, Luigi Capuana, Salvatore Farina, Giovanni Verga, ma anche con personalità di spicco del panorama milanese e nazionale come il dialettologo Pier Enea Guarnerio, l'editore Treves e con il fondatore e l'allora direttore del «Corriere della Sera» Eugenio Vellier.

Sempre in questi mesi si colloca, inoltre, l'avviamento della carriera accademica: nel 1976

13 La citazione deriva dalla dedica che De Marchi scrisse per la madre in occasione della pubblicazione del primo breve volume di liriche intitolato *Poesie*, edito per i tipi di Treves nel 1875: «Cara Madre, Appena ti conobbi imparai ad amare: a te dunque consacro questo libricciuolo, o mia maestra di poesia. / Tuo Emilio / Giugno 1875».

l'autore lombardo inizia a insegnare al ginnasio parificato del Collegio Calchi-Taeggi e otterrà, l'anno seguente, l'insegnamento di italiano al Liceo Beccaria.

E proprio il triennio 1877-1879, inaugurato dalla cattedra nel liceo della sua giovinezza, vede protagonisti numerosi cambiamenti nella vita di De Marchi.

Licenziatosi volontariamente nel 1877 da «La Vita Nuova» a causa di dissensi ideologici,[14] il milanese concentra le sue fatiche sull'impegno teatrale[15] e sulla pubblicazione in volume, nel 1878, di alcuni scritti come *Due anime in un corpo* (uscito l'anno precedente in appendice su «La Vita Nuova»), la raccolta *Sonetti* (silloge di liriche pubblicate su vari periodici) e il suo racconto popolare *Tra gli stracci*, che appare sulla rivista di ispirazione cattolica «La Famiglia e la Scuola».

Nel medesimo anno sboccia l'interesse per l'impegno filantropico (che sarà solido punto di contatto con Fogazzaro) che vede lo scrittore coinvolto presso l'Associazione di patronato per i liberati dal carcere. Anche la sua carriera si orienta verso nuovi orizzonti: non solo abbandona l'insegnamento nei licei per sostituire Eugenio Camerini nel ruolo di segretario dell'Accademia Scientifico-Letteraria ma, l'anno successivo, riprende le fila dell'attività giornalistica collaborando con il periodico «Il Pensiero».

Accanto alla vita professionale si snoda quella sentimentale: dopo aver affrontato il giovanile trauma della morte improvvisa e accidentale del suo primo amore Annetta Campione,[16] De Marchi si innamora della giovane Lina Martelli con la quale convola a nozze il 12 ottobre del 1880, dopo poco meno di un anno di frequentazione della casa della ragazza inizialmente come

14 Il periodico viene assorbito, nel 1877, dal quindicinale di indirizzo politico repubblicano e democratico-sociale «Il Preludio». Interessante reperto la lettera che De Marchi fa recapitare all'allora direttore Arcangelo Ghisleri il 20 dicembre 1877, in cui conferma il licenziamento e sottolinea la sua posizione circa tale fusione: «Purtroppo si è avverato quel che io temevo; la *Vita nuova-Preludio* rosseggia, o se a te non pare, sembra al buon pubblico, che ha il monopolio dei giudizi. Tu potrai dimostrarmi che tutte le opinioni sono personali, ma il buon pubblico fa la sintesi e comincia a meravigliarsi che io appoggi col mio nome un giornale che dovrebbe essere contrario alle mie idee». La lettera è stata ripubblicata in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 770-773.

15 La *pièce* inedita *Dopo un duello* viene rappresentata al Teatro Manzoni il 26 gennaio 1878 (rimanendo tuttora non pubblicata).

16 La giovane donna, primo invaghimento giovanile di De Marchi, era insegnante di inglese e perse la vita, tragicamente, in un incidente accaduto durante una visita a una filanda.

precettore privato suo e della sorella Maria. Tale breve periodo è suggellato da un ancor più breve scambio epistolare, della durata di un mese, in cui i due giovani approfondiscono la loro reciproca conoscenza,[17] consolidando sempre più il loro sentimento amoroso. Con la giovane donna egli riesce a trovare la serenità e il calore famigliare sempre desiderato per il suo futuro, e dall'unione coniugale nascono due figli, Cesarina nel 1882 e Marco nel 1883. I primi anni di matrimonio fluiscono felicemente tra il viaggio di nozze, la vita famigliare e i soggiorni estivi a Paderno Dugnano, al Lago di Como e al Lago Maggiore (i quali diventeranno tradizione di famiglia rispettata per quasi l'intera esistenza dei coniugi), così come l'attività letteraria, anch'essa in forte fermento.

Per la penna demarchiana il 1881 è infatti un anno estremamente prolifico. Vede la luce un nuovo dramma intitolato *I poveri di spirito* e vengono editi sei saggi nel volume *Milano e i suoi dintorni,* in cui De Marchi dipinge la sua Milano, con tradizioni e peculiarità, in occasione dell'Esposizione Nazionale di quell'anno. In aggiunta, i suoi contributi critici riempiono nuovamente le colonne di alcune tra le più importanti testate tra cui il «La Perseveranza», «L'Italia», «Il Corriere della Sera» e «L'Illustrazione italiana», mentre la corposa attività conferenziera svolta presso il Circolo filologico milanese viene sistematizzata e raccolta confluendo, l'anno seguente, nella silloge delle lezioni intitolata *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII*. Continua inoltre l'interesse poetico dell'autore, il quale compone sia in lingua sia in dialetto milanese, come testimoniano i numerosi versi d'occasione *Ode a Verdi*, *Sonetti*, *Casa mia*. Per tutta la produzione demarchiana rimane però costante, ad ogni modo, la percezione generale che il pronunciato orientamento narrativo dell'autore incida e condizioni notevolmente il riscontro e la portata (minori e più discreti) dell'attività poetica di De Marchi all'interno del

17 Si fa qui riferimento al nucleo più antico dell'epistolario famigliare, donato dalle eredi di De Marchi (le nipoti Magda e Cesarina) al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, consistente nelle lettere scambiate tra De Marchi e la fidanzata Lina Martelli in un ridotto arco temporale che va dall'agosto al settembre del 1880. Periodo, questo, immediatamente antecedente alle nozze, svoltesi il 12 ottobre dello stesso anno.

panorama letterario contemporaneo.

Accanto alla docenza, ripresa solo per il biennio 1883-1885 in occasione della supplenza di Paolo Ferrari offertagli all'Accademia Scientifico-Letteraria, De Marchi intraprende un nuovo progetto editoriale: dopo aver pubblicato nel 1885 per Sonzogno l'antologia di racconti *Storie di ogni colore* traduce in versi, l'anno seguente per il medesimo editore, *Favole di La Fontaine*, corredate dalle illustrazioni di Gustavo Doré. Opera più di interpretariato che di traduzione, l'autore decide di trasporre nomi, personaggi e situazioni prettamente francesi in un contesto italiano, così da attualizzarli e avvicinarli maggiormente al pubblico. Tale coraggiosa operazione non mina tuttavia le atmosfere originarie di ogni favola e il risultato finale è ben accolto dalla critica, la quale sottolinea come l'autore sia riuscito a riadattare ambientazioni e caratteri senza stravolgere né il senso né la natura del testo.

Ad ogni modo, per De Marchi il vero successo arriva a partire dal 1887 quando esce, in appendice a «L'Italia. Giornale del popolo» e al «Corriere di Napoli» prima e in volume per Treves poi (1888), *Il cappello del prete*. Il romanzo, definito dall'autore stesso "di esperimento", nasce con il preciso scopo di scrivere un'opera italiana che rispondesse pienamente ai criteri contenutistici e formali dell'etichetta critica di "romanzo d'appendice". Ambientato non più nel familiare ambiente lombardo, bensì a Napoli, *Il cappello del prete* riesce pienamente nell'intento prefissato dall'autore e si annuncia sulle scene, non solo italiane (venne poco dopo tradotto per l'estero), come il primo erede "autorizzato" del *feuilleton* francese.

A esso segue *Demetrio Pianelli*, edito in volume per Galli nel 1890, la cui redazione prende avvio, stando alle dichiarazioni[18] dello stesso De Marchi, a metà degli anni Ottanta[19] e culmina, nel 1888, con l'uscita in appendice a «L'Italia», col primo titolo dal forte colore locale, *La bella*

18 In una lettera al caro amico di gioventù Edoardo Mascheroni datata 25 febbraio 1890 si legge infatti: «È un libro che m'è costato quasi tre anni di riflessione e lavoro [...]». La lettera autografa è stata pubblicata in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 782-783.

19 In realtà l'ispirazione per questo romanzo sopraggiunge nel 1881 e si concretizzata in un abbozzo di studio dal titolo *I poveri di spirito*. Per approfondire, si veda G. NAVA, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, cit., p. 10.

pigotta. Ritratti e costumi della vita milanese. Il sottotitolo si configura non solo come una palese reminiscenza della poetica balzachiana e della linea progettuale de *La Comédie humaine*, ma anche come vero e proprio annuncio programmatico di un futuro ciclo di romanzi (disegno che idealmente si compierà con *Arabella* e *Giacomo l'idealista*), nel solco del noto verghiano ciclo dei Vinti. L'accoglienza della critica è inizialmente discordante, divisa tra giudizi più e meno positivi e a tal proposito lo scrittore redige in chiave ironica, in occasione della seconda edizione del romanzo, un *Saggio comparativo dei giudizi dati dalla critica sul Demetrio Pianelli*.

L'armonia e il ritmo incalzante della vita letteraria, famigliare, politica e civile viene spezzato, nel 1890, dal secondo grande evento luttuoso della vita di De Marchi, la morte della madre. La dipartita, «così funesta e precipitosa»,[20] segnò profondamente la famiglia De Marchi, la quale si impegnò negli anni a seguire a tenere alta la memoria della «veneranda e carissima donna».[21]

Accanto alla sua vocazione di scrittore e oltre all'impegno di traduttore, l'interesse demarchiano abbraccia anche la pedagogia. Numerose sono nel corso della sua vita le opere ad ampio spettro educativo-pedagogico come *L'età preziosa* (edito nel 1888), *Lettere a un giovine signore* (1891), *I nostri figliuoli* (1894). Tale produzione saggistica si iscrive a una più generale attitudine personale di De Marchi, ovvero quella compartecipazione alla realtà cittadina e provinciale vissuta anche attraverso un notevole attivismo nella dimensione civica della vita. Questa propensione ai temi sociali ed educativi esplicitata per mezzo sia delle numerose cariche pubbliche ricoperte negli anni sia della già citata attività filantropica è figlia di una prospettiva ben definita non solo dei doveri morali e sociali (in cui certamente è vibrante il ricordo materno), ma soprattutto del ruolo del letterato. Per De Marchi l'intellettuale detiene difatti il privilegio di

20 Cfr. la lettera all'amico Edoardo Mascheroni del 13 luglio 1890, pubblicata in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 784-786.

21 Si veda la lettera indirizzata a Don Gaspare Ferrari, datata Paderno, 14 luglio 1890, pubblicata in N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 346.

aver avuto un'educazione e una formazione e che, pertanto, egli abbia il dovere morale di occuparsi della vita pubblica. Filosofia fondamentale del pensiero demarchiano, che sorregge e indirizza il cuore di ogni suo scritto, Gaetano Negri ne dipinge un quadro appassionato e calzante, le cui note non si possono qui tralasciare:

> Emilio De Marchi [...] ha sempre accompagnato all'arte l'ispirazione morale e fu guidato, in tutte le sue opere, da un concetto educativo. Egli sentiva altamente la missione dello scrittore, e voleva che da ogni suo libro venisse un insegnamento che, purificando, ravvivasse i cuori. Quando egli parlava ai giovani, la sua parola aveva un accento paternamente affettuoso. Il maestro diventava un amico che aveva il segreto di toccar le corde più intime del cuore. Ma l'idea morale regge ed anima non solo i suoi libri educativi, bensì tutta l'opera sua.[22]

Lo scrittore lombardo crede fermamente nell'importanza del ruolo sociale dell'intellettuale e della letteratura la quale, seppur esplorata in diverse modalità e nelle sue molteplici sfaccettature, non deve mai dimenticare la sua funzionalità nel mondo contemporaneo.

A tale proposito Raffaele Crovi, in un'intervista rilasciata a «la Repubblica» nel 2001, sottolinea come la grandezza e la modernità di De Marchi risieda anche in questa sua concezione del letterato:

> Era riuscito a costruire un rapporto speciale con la comunità. De Marchi non era solo un grande scrittore, era un personaggio straordinario dal punto di vista civile. I poveri, gli umili che raccontava nei suoi romanzi li amava davvero, e cercava in ogni modo di riscattarli. La solidarietà per lui non era solo una parola, si traduceva in azioni. A Milano, per esempio, fu assessore comunale all'assistenza. A Paderno scriveva commedie popolari dedicate alla gente del luogo, concepite per la loro promozione culturale.[23]

22 GAETANO NEGRI, *Prefazione*, in EMILIO DE MARCHI, *Col fuoco non si scherza*, Milano, Carlo Aliprandi Editore, 1901, p. III.

23 Si veda l'intervista completa a Raffaele Crovi in ARMANDO BESIO, *Emilio De Marchi cent'anni dopo*, in «la Repubblica», http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/02/23/emilio-de-marchi-cent-anni-dopo.html, (10/01/2017).

Il coronamento di tale impegno sociale raggiunge l'apice quando, alla nomina a membro della commissione per la scelta dei libri di testo scolastici milanesi, segue l'introduzione diretta alla carriera politica: con una maggioranza schiacciante di voti a suo favore, nel 1891 De Marchi diventa il primo degli eletti al Consiglio Comunale di Milano. Nello stesso anno viene inoltre investito dell'ispettorato dell'Archivio storico municipale e, l'anno seguente, viene coinvolto sia nella Commissione civica per gli studi in Milano sia in quella per la toponomastica milanese.

Il fervore dell'attività istituzionale non offusca la dimensione intellettuale e gli anni successivi rimangono un periodo fertile per la composita produzione letteraria di De Marchi. Oltre al libretto d'opera in tre atti *Roncisval* per la musica di Enrico Bertini, egli continua sul già menzionato fronte pedagogico con la pubblicazione di diverse opere educative[24] e, nel 1892, vede la luce *Arabella*, romanzo edito dapprima a puntate sul «Corriere della Sera» e l'anno seguente in volume. Nel 1894, dopo aver scritto il dramma risorgimentale *1848* (rimasto inedito fino al 1929), De Marchi torna a pubblicare in appendice con l'opera *Il morto che parla*, inizialmente sulle pagine del «Mattino di Napoli» e dall'anno seguente su quelle dell'«Italia» con il titolo definitivo *Redivivo*, mantenuto anche nella prima edizione a stampa del 1909.

Nel 1895 lo scrittore milanese entra a far parte del Consiglio d'amministrazione per gli Orfanotrofi, Luoghi Pii ed annessi di Milano e l'anno successivo porta con sé un nuovo prestigioso incarico: gli viene infatti assegnato l'insegnamento di stilistica all'Accademia Scientifico-Letteraria, fino a quel momento diretto da Carlo Baravalle, suo professore al liceo Beccaria.[25] Riesce inoltre a portare a termine, nello stesso anno, la pubblicazione di *Oggi si recita in casa dello zio Emilio*, progetto iniziato nel 1888 che lo vede impegnato nella

24 *Lettere a un giovine signore* (1891), *Le quattro stagioni* (1891) e *I nostri figliuoli* (1894).

25 Interessante e copioso, il *corpus* dei testi delle lezioni tenute da De Marchi all'Accademia Scientifico-Letteraria rientra tra i documenti dell'Archivio De Marchi, acquisito dal Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia (Fondo Manoscritti). Il manoscritto in questione, autografo e inedito, si compone di quarantuno fogli custodi di sette lezioni (di cui solo alcune numerate) in cui viene sviluppato un ampio ventaglio di argomenti: dalle scuole di retorica, all'arte dello scrivere, all'influenza del sistema parlamentare e del giornalismo. Per un primo approccio, cfr. PIERA TOMASONI, *Materiali critici di Emilio De Marchi*, in «Autografo», n. 3, ottobre 1984, pp. 75-82.

composizione prima e nella raccolta poi di bozzetti e commedie per ragazzi.

Nell'anno 1897 appare sulle scene, come strenna delle pagine del quotidiano «La Perseveranza», il romanzo *Giacomo l'idealista*; ma i mesi seguenti segnano irreversibilmente l'autore che, durante l'estate, subisce la perdita dell'amatissima figlia Cesarina, appena quindicenne. Tale prematura scomparsa sconvolge l'animo del padre, il quale la definirà sempre il più grande dolore della sua vita.[26] Il cordoglio degli amici, dei colleghi e delle istituzioni è unanime e tra tutti spicca la testimonianza di Fogazzaro che, in seguito alla pubblicazione del necrologio su «La Perseveranza» datata 5 agosto 1897, esprime la sua vicinanza all'amico e collega, con una lettera breve ma sincera:

> Apprendo dalla signora Guaita la Sua terribile sventura. La nostra comune amica pensa ch'io possa trovare nel mio dolore una parola di conforto per il Suo. Non è vero e se l'avessi non credo che la direi.[27]

De Marchi trova la forza di andare avanti nella moglie, nel figlio Marco e nel ricordo dell'amata figlia, che continuerà a riempire le giornate degli anni a venire.[28]

A seguito degli eventi del maggio 1898, De Marchi riprende a sostenere la sua opera pedagogica e moralista avviando e curando la collana educativa *La buona parola. Letture popolari* per l'editore Vallardi nella quale si pubblicano, fino al 1900, ventuno volumetti destinati a elevare le sorti dei lavoratori, i vinti nella lotta sociale delle tragiche giornate milanesi.

Durante il biennio seguente, l'autore è investito di due nuove importanti onorificenze: nel

26 Si veda N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 349.

27 Lettera autografa datata 13 agosto 1898, pubblicata in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 759-760.

28 Nella lettera alla moglie Lina per l'anniversario della dipartita della figlia, De Marchi scrive: «[...] Forse ti è sembrato ch'io fossi poco curante di questo anniversario: ma il pensiero che avrei dovuto far parte del mio dolore a tutti coloro che in questi giorni sono con noi mi ha persuaso, oltre agli altri motivi, a venir costassù, dove son solo con la mia memoria». In chiusura saluta inoltre la consorte con una malinconica e al contempo affettuosa *sententia*: «Bacia per me il nostro Marco e facciamo voti che egli ritrovi e continui la parte migliore della sua sorellina.» (N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 349).

1899 viene infatti nominato membro corrispondente dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze Lettere e Arti e, l'anno dopo, è decorato cavaliere e in seguito eletto presidente del Patronato scolastico delle scuole di via Sant'Orsola e via Ansperto. In aggiunta, il 1900 vede giungere a compimento due progetti editoriali notevoli. Il primo è la raccolta delle più importanti poesie demarchiane intitolata *Vecchie cadenze e nuove,* mentre il secondo consiste nell'ultimo romanzo, *Col fuoco non si scherza*, pubblicato inizialmente a puntate sulla rivista «Rassegna nazionale» ed edito in volume nel 1901. Il "fuoco" che troneggia fin dal titolo e che regna in tutto il romanzo è ovviamente quello dell'amore il quale, in diverse declinazioni, "brucia" indistintamente quasi tutti i protagonisti. Sfiorano infatti la salvazione solo gli "umili" i quali, amando incondizionatamente senza porre domande, si gettano (spesso a capofitto) quasi fino ad annullarsi nella totalità della passione che riesce a farsi, talvolta, anche sentimento. L'impossibilità dell'epifania finale, anelata ma irraggiungibile, si dis-vela nelle pagine conclusive del romanzo, in un periodare custode di una verità disarmante nella sua semplicità che acquisisce a pieno titolo il valore, se non nella forma almeno nel contenuto, di un'implacabile *sententia*:

> L'amore di questi due figliuoli continuava a essere la cosa più semplice del mondo: e beati loro che non avevano ancora imparata l'arte inutile di complicarlo. Essi avrebbero potuto dimostrare che vero e unico creatore di bene è l'affetto, l'affetto naturale che scorre quieto, ma inesauribile, a portare i freschi ruscelli della vita, mentre la passione o è fiamma che dissecca o è un torrentaccio rovinoso che assorda, strascina, devasta; ma per dimostrar questa verità avrebbero dovuto studiar tutte quelle cose inutili che guastano quell'unica necessaria. Essi eran felici appunto perchè non sapevano di che cosa era fatta la loro felicità.[29]

Nel pieno delle sue numerose attività istituzionali e della sua incessante produzione letteraria, De Marchi viene colpito da una grave malattia gastrica nell'estate del 1900 che lo

29 E. De Marchi, *Col fuoco non si scherza*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di G. Ferrata, Milano, Mondadori, 1965, p. 329.

costringe al trasferimento in una clinica presso Lucerna. Nei mesi seguenti, nonostante l'agonia della malattia, De Marchi cerca di reagire, anche grazie al supporto affettuoso e presente della moglie Lina la quale, nei rari momenti in cui le condizioni del marito lo permettono, provvede ad allietare le giornate dello scrittore con brevi gite ad Arenzano e Genova. Lo stato di salute continua però a peggiorare fino a quando, nella fredda mattina del 6 febbraio 1901, lo scrittore milanese muore presso la dimora dei suoceri in via Sant'Orsola, strada che sarà in seguito a lui intitolata.

I.2 Più anime in un corpo

Dal breve quadro biografico tratteggiato nel precedente paragrafo, emerge soprattutto l'incredibile varietà di occupazioni e interessi (letterari e non) che contraddistinguono l'esistenza di Emilio De Marchi. Questa generale predisposizione naturale a un approccio polimorfo e multifocale al mondo è rintracciabile trasversalmente in tutto ciò che riguarda l'autore, a partire dai suoi studi fino alla molteplicità di professioni intraprese.

Per ciò che concerne la sua formazione, è rinvenibile già in giovane età un forte interesse non solo per la letteratura, ma anche per il teatro, la pedagogia, la storia e la politica. A diciotto anni, mentre si registra la sua iniziazione alla stesura drammatica con il bozzetto *I nostri bravi soldati*, si sviluppa parallelamente la precoce vena narrativa con novelle come *Buon Cuore* che lasciano presagire l'acuto sguardo disincantato che sarà poi dell'uomo De Marchi.

In merito a tale ampio orizzonte, intessuto di un così differenziato ventaglio di stimoli e inclinazioni, molta parte della critica si è espressa in modo puntuale. Marcella Gorra argomenta, nel suo *Il primo De Marchi fra storia cronaca e poesia*, circa un «eclettismo sperimentale» sintomo di una formazione inquieta, la quale comporta il passaggio da un genere all'altro

trascinando l'autore «di qua e di là per una sequela di dissonanze».[30] Lo stesso argomento è approfondito da Giorgio De Rienzo il quale, declinando la composita formazione come un'incertezza sotto il profilo culturale che diventa necessariamente atteggiamento esistenziale, accoglie in parte le osservazioni della Gorra per poi ampliare il campo e concepirla, ad ogni modo, in qualità di risorsa (e non dunque di vincolo), grazie alla quale l'immagine dell'autore «acquista un suo palpitante sottofondo umano, una sua profondità, aldilà della riuscita, volta per volta, sul piano dell'arte».[31]

Dopo lo studio di parte delle carte demarchiane, di alcuni saggi di pedagogia e di critica letteraria e del carteggio privato tra l'autore e numerosi corrispondenti (ovvero delle sezioni pubblicate, in volume, solo nel 1965 da Giansiro Ferrata e nel 2005 negli atti di convegno a cura di Renzo Cremante) appare però riduttiva la chiave interpretativa avanzata fin'ora, avvertendo la mancanza di una completa convergenza tra le ipotesi critiche e ciò che si legge negli scritti autografi. Le pagine di De Marchi si reggono difatti su una passione argomentativa che sviscera e declama le proprie convinzioni con accento genuino, difficile da giustificare o contestualizzare unicamente come risultante di un orientamento «inquieto» o di un interesse che, «incerto», saggia e si avvicina a più espressioni culturali solo per queste motivazioni. Ogni attività dell'autore conserva una ben definita ragione d'essere, motivata e dalla propria inclinazione personale e da uno scopo, spesso concreto, perseguibile per mezzo del canale prescelto.

Parte della produzione teatrale si coniuga ad esempio con l'interesse dello scrittore per la filantropia, innestandosi nella convinzione che il teatro possa essere veicolo preferenziale di precetti moralmente formativi e strumento efficace per allietare qualche momento delle giornate degli orfani:

30 MARCELLA CECCONI GORRA, *Il primo De Marchi fra storia cronaca e poesia*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 36.

31 GIORGIO DE RIENZO, *Rassegna Demarchiana*, in «Lettere Italiane», 1966, pp. 435-449: 443.

> [...] Il mio teatro ha caratteri suoi speciali che non intendo imitare. È un baraccone rustico all'aperto fatto per ragazzi e un pubblico alla buona. Ci tengo che le produzioni siano quel che sono, senza scene d'amore, e senza tesi troppo psicologiche: il genere della compagnia e i doveri verso il mio pubblico mi fanno quest'obbligo.[32]

Studioso e profondo conoscitore della tradizione teatrale sia letteraria sia internazionale,[33] De Marchi sarà indissolubilmente legato per tutta la vita ai modi e alle caratteristiche strutturali e formali di questa forma d'arte, i quali si riscontrano spesso anche nelle opere letterarie di genere più lontano. Come si evince dall'estratto della lettera sopra citata, tra i motivi di questa sua affezione vi è l'utilità sociale e civile che il teatro può avere: ragione per cui, nel commentare i "drammi flebili" francesi durante le sue lezioni di letteratura, l'autore ne sottolinea la modernità, encomiando come in questi faccia «capolino per la prima volta la tesi sociale, che sostituisce a poco a poco, usurpando il posto, ai caratteri dell'antica comedia».[34]

Sulla stessa filosofia si assesta la produzione del De Marchi pedagogo, la quale è parimenti esempio efficace di un reale e cosciente interesse. Anche in questo caso l'impegno dell'insegnante di via Brisa è embrionalmente attivo già in gioventù, con la fondazione del giornalino per famiglia «Un po' di sollievo» e le collaborazioni giornalistiche con periodici come «Letture per le giovinette dai 14 ai 18 anni», mensile torinese su cui De Marchi pubblica dal 1888 novelle e saggi critici. Oltre a questi contributi, la vena pedagogica è diffusamente presente in tutti i suoi scritti, siano essi romanzi, novelle, libretti d'opera o poesia, in quanto la chiusa morale di un'opera, veicolata attraverso i modi e le forme pur diversificate, è un canone irrinunciabile affinché un libro possa essere definito tale:

32 Minuta di una lettera di De Marchi con destinataria ignota (N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 396).

33 Rilevanti sono i suoi scritti in proposito, tra cui il celebre studio critico pubblicato in volume nel 1885 su Carlo Maria Maggi (E. DE MARCHI, *Carlo Maria Maggi*, in *Varietà e inediti*, cit., p. 297), e alcune delle sue lezioni di letteratura riunite nella silloge *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII* (E. DE MARCHI, *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII*, Milano, Briola, 1882).

34 E. DE MARCHI, *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII*, cit., p. 236.

> Un libro può ben essere senza cartone, ma non senza morale.
>
> Chi a libro chiuso si accorge di non avere acquistata nessuna nuova e bella persuasione era meglio per lui che l'autore fosse annegato nell'inchiostro. Qui si è veduto, o amici, come nei boschi, nei campi, per le strade, nelle sale, nelle solitudini, nella gioia, nel dolore, nella pazzia, in Italia e in Olanda variamente la vita si colorisca nella vicenda della fortuna. Ma in ogni colore, anche nel pallore della morte, è sempre stemperato il sangue delle nostre vene.
>
> Dunque, amici, per carità! Manteniamo buono il sangue.[35]

La piena maturazione di questi intenti si concretizza dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento con la pubblicazione nel 1888 de *L'Età preziosa*, nel 1891 di *Lettere a un giovane signore* e *Le quattro stagioni* e, in seguito, nel 1894 de *I nostri figliuoli*. In queste opere di grande e fortunato riscontro popolare De Marchi riunisce consigli, ragguagli, riflessioni morali e culturali sui diversi aspetti della vita (dall'amore ai doveri dei ricchi borghesi nella società moderna) destinati ai giovani, redigendo veri e propri manuali educativi, la cui anima si struttura in un intreccio di esperienza di vita vissuta e buon senso comune[36] e si esprime spaziando tra diverse forme testuali (dal compendio alla forma epistolare, con lettere indirizzate a un interlocutore immaginario).

Con la direzione della collana di letture popolari *La buona parola* appare ancora più evidente come la passione per le attività pedagogiche (nata necessariamente in seno a quella per la filantropia) sembra non poter essere eredità di quella «formazione inquieta» dipinta da Marcella Gorra. Nelle copiose testimonianze epistolari in cui De Marchi esprime il fermento intellettuale che lo percorre per questo progetto, spicca per efficacia e incisività una lettera

35 ID., *Epilogo*, in *Nuove storie d'ogni colore*, in *Esperienze e Racconti*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, p. 1022.

36 Così De Marchi nell'*incipit* del capitolo *Giovinezza primavera della vita* in *Le quattro stagioni*: «Chi ha vissuto e sa per esperienza quel che vale la vita nel suo attivo e passivo dovrebbe per carità e per il bene dei nostri figliuoli invitare amorosamente i giovani inesperti a fare il bilancio primaverile della loro età» (manoscritto autografo ritrovato incompleto, cfr. N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 365).

indirizzata al fratello Luigi datata Milano 26 dicembre 1898:

> [...] Una tua frase, l'ultima volta che ci siamo visti, mi aveva alquanto raffreddato. Mi dicesti e forse hai ragione che ormai è troppo tardi... ma fors'anche è una nostra illusione di credere che il popolo sia già tutto perduto. Il popolo è di chi lo sa pigliare e siccome, o bene o male, oggi le classi dirigenti sono i padroni del campo, è peccato non far tutto quello che si può per ridurlo a sentimenti migliori. [...] tutti e due siamo persuasi che nessun progresso è possibile se non si fonda sopra una solida educazione morale. Ecco l'intento molto modesto della B.[uona] p.[arola] che io ho assunto di scrivere con una sincerità pari forse alla mia ingenuità.[37]

L'autore illustra le finalità educative di rigenerazione sociale del nuovo piano editoriale anche alla moglie Lina in una lettera del 30 settembre del medesimo anno, nella quale rinnova la propria compartecipazione non solo intellettuale ma anche emotiva allo scopo per cui nasce la collana: «L'idea mi è parsa buona e utile in questi tempi e siccome il bene che si desidera bisogna cominciar esso col farlo può essere che dica di sì».[38]

In egual modo, anche l'occupazione letteraria è attraversata sotto molti aspetti da queste premesse morali, ricongiungendosi così alle altre attività nell'ottica polifonica delle molteplici inclinazioni di De Marchi.

Rispetto alle altre, la letteratura è sicuramente vocazione primaria e percorso principale che catalizza l'attenzione dell'autore in maniera totalizzante, il quale manifesta a più riprese il rammarico di non potersi occupare unicamente di questo facendone la sua professione esclusiva. In una lettera al fratello Luigi del 14 gennaio 1885, lo scrittore lamenta la mancanza di tempo da dedicare agli studi e alle opere di letteratura. A causa di tutti gli impegni (soprattutto istituzionali) molte ricerche procedono difatti a rilento, come quelle correlate al progetto del saggio su Carlo Maria Maggi, per le quali egli chiede aiuto per il reperimento di alcuni materiali

37 Ivi, pp. 366-367.
38 Ivi, p. 366.

utili a Luigi, in quel momento bibliotecario a Roma:

> È uno studio che m'interessa già, sebbene il modo spezzato col quale sono costretto a farlo lo renda penoso e faticosissimo. A Brera su dieci libri non se ne trovano quattro: all'Ambrosiana bisogna rimanere nelle ore che l'ufficio dell'Accademia vuole la mia presenza. Se non concludo niente non è per antipatia a questo genere di studi che lasciano riposare la mente, ma per difficoltà materiali insuperabili.[39]

Se da una parte è dunque comprovato quanto l'attività letteraria rappresenti di per sé una ragione d'essere per De Marchi, dall'altra si può scorgere anche per essa l'importanza del filo conduttore dell'utilità sociale e civile. Il ruolo del letterato e della letteratura all'interno della società moderna è argomentato in diversi saggi oltre che veicolato indirettamente dai romanzi e dalla narrativa demarchiana in generale. Il precedentemente citato *Epilogo* dell'edizione del 1895 di *Nuove storie di ogni colore* funge da dimostrazione eloquente di queste due concezioni, il cui studio è stato ampiamente affrontato da Vittorio Spinazzola,[40] tra i primi critici ad aver colto la particolare dimensione in cui De marchi colloca la figura dello scrittore. Secondo l'autore milanese, proprio per assolvere a questi imperativi non si può convalidare altra forma di letteratura che non sia al servizio di una rappresentazione fedele dell'umanità, ancella congiuntamente dell'espressione e dell'interpretazione dei più reconditi vicoli dell'animo umano. Nel quinto capitolo del saggio *La Letteratura* De Marchi ne rende conto egregiamente, continuando a percorrere il ritmo sostenuto dell'argomentazione su cui si regge l'intero contributo:

> Se, come si disse, le opere letterarie hanno i loro fondamenti e le loro leggi nella natura umana, se cioè sono in noi e vivono del nostro pensiero e del nostro sentimento, potremo ritenere che un libro sarà letterariamente tanto più buono quanto più di noi avrà in

39 EAD., *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., pp. 332-336.

40 VITTORIO SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971.

sé. E se leggendolo, ci sembrerà di viverci dentro, proveremo un piacere come se la vita ivi descritta e trasfusa si aggiungesse alla nostra, o in altre parole, come se vi trovassimo un aumento di energia. Il piacere che si prova, quando un gran libro ci piglia, è pari a quello che ci offre il passeggiare per regioni nuove e magnifiche, il salire alte montagne, il respirar bene, il sentir molto bene se stessi nell'esercizio di tutto il corpo, o il sentirsi forti della compagnia di uomini più robusti di noi. La compenetrazione fra il libro e il lettore può essere così istantanea e stretta, che in verità non si può distinguere ove cominci l'azione dell'uno e dove quella dell'altro e dove finisca, e quale dei due porti di più al lavorio fantastico, se il libro coi segni o il lettore coll'intenderli.

[...] i buoni scrittori, entrando naturalmente nei desideri suoi, studiano in se stessi la natura del proprio giudice. Questa compenetrazione fra il lettore e l'opera letteraria non la si può mai giudicare così bene come nei teatri popolari, dove per via di rappresentazione scenica e per l'indole più spontanea degli spettatori, è più vivo e clamoroso il rapporto. Là voi vedete la moltitudine, rapita ai casi favolosi della scena, non battere occhio, non respirare quasi, stringere i denti e il pugno innanzi alla crudeltà del tiranno, e un ululato di gioia erompere da tutti i petti, quando il pugnale dell'uomo o il fulmine di Dio piomba su lui a protezione dell'innocenza.[41]

Questa essenziale pagina della saggistica demarchiana assurge a ruolo di vero manifesto della poetica e della filosofia dello scrittore milanese. In una prosa piana e ragionata De Marchi motiva in modo brillante le sue convinzioni letterarie, le quali attingono a un realismo universale[42] più che a un verismo edificato sui verghiani "documenti umani". Per l'autore la realtà da descrivere e l'arte della letteratura devono infatti combaciare e corrispondersi, ma in un rapporto biunivoco di sovrapposizione e non di identità. Entrambi i mondi hanno leggi proprie e dinamiche peculiari che traggono nutrimento vicendevolmente e interagiscono tra loro, in un'osmosi continua che, però, non conduce mai all'identificazione del secondo nel primo. Il teatro è esempio iconico di questo processo proprio perché per mezzo dei suoi strumenti esso realizza a pieno la sovrapposizione tra realtà e mondo senza permetterne, per sua evidente natura

41 E. DE MARCHI, *La Letteratura*, in *Varietà e inediti*, cit., pp. 219-220.

42 Celeberrima l'illuminante espressione di Vittore Branca che identifica il particolare realismo di De Marchi con un «realismo meditativo» (VITTORE BRANCA, *Rassegna Demarchiana*, in «Lettere Italiane», aprile 1960, p. 213).

di finzione scenica, l'assoluta eguaglianza sostanziale. De Marchi racchiude nelle poche righe dell'*incipit* il fulcro ardente della sua riflessione la quale si preannuncia, sul proscenio dell'argomentazione generale, descrizione simultaneamente e della forma e della sostanza ritenute adeguate ed efficaci per lo scrivere letterario. Di queste convinzioni De Marchi si fa religioso messaggero con ogni suo interlocutore (epistolare e non), a cui ribadisce di non essere disposto a scendere a compromessi con gli orientamenti di gusto sia della critica sia del mercato letterario. Egli è pienamente convinto non solo della idoneità delle sue idee ma, soprattutto, della necessità che queste permeino fino al midollo della società (non esclusivamente intellettuale) del proprio tempo. La realtà di De Marchi è quella di un'Italia depressa e messa a soqquadro dal trasformismo e da una spietata speculazione finanziaria, che rivoluziona i valori della tradizione e ne traveste i cadaveri con l'abito dello sviluppo industriale e della crescita, proclamando l'avvento della nuova religione economica. In tale panorama è dunque forte l'esigenza non di «una *storia dilettevole*» ma di «una Milano vivente, [...] contributo alla storia psicologica del nostro tempo»,[43] attraverso un'analisi realistica e arguta al servizio del proprio tempo, in cui non v'è spazio per l'artificio, nemmeno se letterario:

> Il gusto del falso, come nel resto, ha viziate le arti, che a furia di simbolismi e d'ibridismi pascono le immaginazioni di nebbia e inutilità. L'osservazione diretta dei sentimenti umani ha ceduto il posto a un dilettantismo uggioso e noioso che ha tutti i caratteri dell'anemia e dell'isterismo di cui è malato il secolo che muore. Per me è già un certo compenso di sentirmi capace di far diverso da tutti gli altri: però spero ne' miei venticinque lettori.[44]

La personalità poliedrica di De Marchi trova ad agio collocazione più soddisfacente, nella

43 Così De Marchi illustrando di uno degli scopi di *Demetrio Pianelli* e *Arabella*, in una lettera datata 3 gennaio 1893 all'amica Emilia Peruzzi (cfr. R. MELIS, *«Il giudizio di Firenze». La corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi, 1892-1898*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 267).

44 Lettera del 7 giugno 1896 (ivi, p. 280).

prospettiva fin qui delineata. I suoi molteplici interessi, le sue aspirazioni, che si realizzano nelle svariate carriere intraprese, si configurano come riverbero di uno spirito sagace e curioso, recettivo agli stimoli culturali della società in cui vive e opera.

Se si continua a perseguire un taglio critico che metta a sistema le svariate inflessioni della mente demarchiana, si connota di rinnovate sfumature anche l'impegno civile e politico. In questo caso, gioca sicuramente un ruolo fondamentale la memoria degli insegnamenti della madre, che rimane viva e intensa anche dopo la di lei dipartita. Come si ha già avuto modo di approfondire, la rilevanza della figura di Caterina Perego è eccezionalmente notevole e l'ardore morale della sua coscienza storica e civile forgia indelebilmente il carattere dei figli. De Marchi sembra mostrarsi particolarmente reattivo in merito, facendosi portatore infaticabile degli ideali materni. La dedizione e il suo senso del dovere governeranno genuinamente ogni scelta, palesandoli nell'azione politica quanto in quella letteraria, anche se in modi ovviamente diversi. In un celebre passo de *I nostri figliuoli*, De Marchi auspica una compenetrazione totale tra vita privata e vita civile, affermando come il livello umano e la cifra qualitativa di un individuo vada definendosi anche in relazione alla coscienza sociale e politica:

> Un cittadino che non abbia un significato politico quel tanto almeno che basti per la chiarezza del suo carattere, non solo è un valore nullo, una *mano morta* nella generale attività, ma un terreno insidioso sul quale non mi arrischierei di fabbricare la mia casa.
>
> Il non aver oggi un'opinione, significa quasi sempre aver domani la prima che torna comoda. [...] Il buon cittadino invece che si ricorda come questa povera Italia sia stata messa insieme a prezzo di sangue e di sacrifici, non soffre senza strazio che a prezzo d'inerzia e di baldanza si scomponga.[45]

Come tutte le sue attività concernenti direttamente o indirettamente la vita sociale e civile della sua città (comprese le opere filantropiche), la responsabilità derivante dalla nomina di

45 E. De Marchi, *I nostri figliuoli-Le quattro stagioni*, Genova-Torino-Milano, Casa editrice Renzo Streglio, 1907, pp. 215-216.

consigliere comunale è fortemente sentita da De Marchi, probabilmente anche in ragione del plauso generale da lui riscosso e concretizzato dal risultato sorprendentemente positivo delle elezioni comunali del 21 giugno 1891. Egli si conferma infatti al primo posto nelle preferenze espresse dai votanti, con 9.995 voti a favore su 14.559 totali, ottenendo inoltre attestati di stima personale dalla maggior parte dei partiti. La proposta di candidatura perviene dal Circolo Liberale indipendente e nasce già in partenza sotto un'ottima stella, con l'approvazione di svariate correnti politiche moderate tra cui il Comitato Elettorale Conservatore, l'Associazione degli Elettori Cattolici e il Comitato Elettorale Ordine e Libertà, quest'ultimo costituito dai rappresentati delegati dell'Associazione Costituzionale, del Circolo Popolare della Riforma, del Circolo «Ordine e Progresso» e dell'Associazione monarchica degli studenti milanesi. De Marchi ha inoltre l'appoggio dichiarato di parte delle testate giornalistiche, come il «Corriere della Sera», la «Perseveranza» e il «Secolo». Il neo-eletto consigliere non disattende nemmeno le aspettative più alte e si cala completamente nella realtà milanese, interfacciandosi principalmente con le problematiche afferenti all'adeguato funzionamento del sistema scolastico e al potenziamento delle istituzioni culturali, nonché alle iniziative benefiche e filantropiche necessarie. Su questo sfondo, non stupisce dunque che l'autore, consapevole di non poter sostenere oltre il ritmo incalzante dei suoi molteplici impegni istituzionali, abbia rifiutato una seconda nomina al momento della redazione delle nuove liste elettorali nel 1895. A fianco alla sua carriera di scrittore, giornalista, docente e segretario dell'Accademia, De Marchi è nominato infatti ispettore dell'Archivio Storico Municipale nel 1891 e, nell'anno seguente, membro onorario della Commissione per la toponomastica. In aggiunta perviene, poco prima del rifiuto della seconda proposta di candidatura, l'elezione nel Consiglio d'Amministrazione per gli orfanotrofi e luoghi pii di Milano. A fronte dei nuovi impegni dai quali non può esimersi, lo scrittore prevede l'impossibilità di svolgere in modo opportuno un rinnovato incarico comunale e pertanto, in una

minuta autografa indirizzata al Conte Emilio Belgiojoso del 14 novembre 1891, si dichiara conscio di non poter reggere una dedizione confacente e favorisce la candidatura del fratello Odoardo, futuro assessore nel biennio 1896-1898:

> Poiché sento che da varie parti si discorre di me come di un possibile assessore, per evitare alla commissione e al consiglio un perditempo mi affretto a dichiarare a Lei e prego Lei di dichiarare agli amici e benevoli che, sensibilissimo per la immeritata dimostrazione, mi trovo tuttavia nell'impossibilità assoluta di accettare tanto una carica quanto una mezza carica nell'onor. Giunta. Occupato per cinque ore al giorno in un ufficio governativo e costretto per altre ragioni a prolungare al di fuori dell'ufficio il mio lavoro nell'insegnamento, non mi rimane né tempo né fibra per assumere una responsabilità che sarebbe già grave per altri più liberi e più capaci, e non potrebbe essere che gravissima per me nuovo e inesperto dell'amministrazione. Voglia perciò farsi interprete dei miei sentimenti di riconoscenza presso coloro che pensarono a me e ripeta pure che nessuna ragione d'orgoglio e di convenienza può darmi un tempo e un'attitudine che non ho, e che ogni altra istanza non potrebbe mutare una necessità.
>
> [...] nel Consiglio sono molti i valenti e i volenterosi: e sono persuaso che il mio spirito non può avere che un'importanza secondaria.[46]

Ulteriore tessera del mosaico che si rende utile testimonianza delle osservazioni illustrate è la contestualizzazione della carriera di De Marchi come professore. Ugualmente per la politica e l'impegno nella dimensione sociale e civile della realtà milanese, anche alla docenza l'autore si affaccia non solo per questioni economiche, ma anche personali. In entrambe ritorna infatti il motivo dello scopo morale e pedagogico accoratamente perseguito, anche se probabilmente più manifesto e immediato nel caso dell'insegnamento e meno in quella dell'attività amministrativa.

In numerose occasioni epistolari lo scrittore ha rivelato, come precedentemente riportato, l'insofferenza per l'impossibilità di fare della scrittura la sua unica professione e ciò riguarda anche la sua presenza all'Accademia Scientifico-Letteraria, seppur in più larga misura per ciò che

46 Lettera autografa pubblicata parzialmente in N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., pp. 354-355.

concerne le funzioni del ruolo di segretario, e meno per la docenza. Le espressioni con cui egli identifica queste circostanze di lavoro comunicano pienamente tale disagio e sono tutte sulla stessa lunghezza, dipingendo un uomo assediato dai numerosi impegni che «di tempo ne ha poco e sa quel che vale. L'Accademia, le lezioni private, il consiglio comunale, i romanzi ne fanno [...] un *travet* in croce»,[47] un funzionario perennemente «legato alla gamba del suo scrittojo cancelleresco»[48] che spera di limitare le sue collaborazioni a quelle giornalistiche, così da non dover affannarsi «in cerca d'un lavoro più nojoso e più pesante».[49] Tuttavia, il dovere morale percepito nella suo ruolo professionale di docente spesso allieta questa pressione e oblia il desiderio di essere unicamente uno scrittore, portando l'autore a lavorare in modo profondo e serrato per i suoi studenti. Di notevole interesse sono a tale proposito i bollettini dell'Associazione Magistrale Milanese nei quali sono apprezzate e descritte le famose e frequentatissime lezioni del professor De Marchi. Il documento del 5 febbraio 1899 regala un ritratto brillante di questa sua attitudine, ancora poco esplorata:

> Non è di quei professori che, postisi in cattedra, vanno spifferando parole e parole fredde, uguali, noiose, finché lor si dica: *finis!* Egli parla quello che ha molto pensato e molto sentito; non dice soltanto per dire, ma sempre perché crede ed ama quello che il labbro pronuncia.
>
> Le idee che vuol coltivare non le impone, ma le fa sorgere; quelle che intende correggere, non le disprezza né le conculca, come fanno gli arroganti, ma le rischiara, se oscure, le accende se fiacche, le innalza se troppo umili. Fa un'osservazione? Essa è sagace ed arguta e scende fino in fondo. Volge una parola d'encomio? Questa è calma e provocatrice del meglio.
>
> In tutto l'insegnamento trascorre poi una tal vena di buono e gentile ingegno, che fa di lui non l'insegnante, come ve n'han centinaia, ma l'educatore vero e proprio.[50]

47 Lettera a Emilia Peruzzi del 20 marzo 1893 (ivi, p. 300).

48 Cfr. N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 318.

49 Ivi, p. 326.

50 EAD., *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., pp. 368-369.

La fotografia apologetica dell'approccio didattico adottato da De Marchi delinea la coscienza con cui egli ha intrapreso questa *missio*, la quale si pone necessariamente in dialogo aperto e coerente con le motivazioni e le aspirazioni che animano l'intera sua produzione pedagogica. Questo filo diretto mostra molteplici interconnessioni tra le due attività, che talvolta si definiscono reciprocamente, armonizzate in una prospettiva straordinariamente polifocale.

L'attenzione a processi cognitivi delicati, di indubbia importanza e ciononostante talora non approfonditi adeguatamente dai pedagoghi *tout court* dell'epoca, come la lettura, è indice della sensibilità moderna dello scrittore e dei raffinati strumenti d'analisi di cui si avvale. Svariati sono i suoi contributi sull'approfondimento e l'elaborazione della lettura come valido metodo educativo (una lunga sezione di *Lettere a un giovine signore* sancisce come questa pratica sia un nutrimento, e non un semplice passatempo) e, in parte di questi, il concetto è coniugato inoltre all'importanza della condivisione di tale attività all'interno del focolare domestico:

> Nelle nostre famiglie non c'è, né ci fu mai, la buona usanza che uno leggesse a voce alta per tutti, esercizio, a mio credere, di grande importanza morale, perché spinge i pensieri diversi e smarriti a una meditazione unica, quindi a un ordine più omogeneo di pensieri. Ne verrebbe anche minore disparità di caratteri fra le persone che devono vivere sotto il medesimo tetto e più facile vi regnerebbe la concordia e la pace. Il capo di casa che non sa predicar troppo o che almeno sa quanto il predicare torni nojoso a chi deve pentirsi, potrebbe avere in questa voce disinteressata un ajuto quotidiano e frequente, tirando dalla sua anche gli autori che sono più cari ai figliuoli. Le ragazze che ricamano e rammendano intorno al tappeto verde, nelle sere lunghe d'inverno, quando nevica, senza la speranza che nemmeno il più nojoso degli amici venga a rompere il monotono soliloquio del pendolo, e il brontolare dell'acqua calda del bricco, sarebbero insensibilmente tratte all'onda di non so quale avventura, supponiamo fra i castelli e le selve scozzesi del Walter Scott.[51]

La sorprendente modernità delle osservazioni demarchiane dimostra ancora una volta la

51 Ivi, p. 358.

capacità e la volontà di penetrare a fondo nelle mentalità e nei bisogni della società da lui individuati, da quelli più concreti (ad esempio la necessità di focalizzare l'attenzione sulle fasce più deboli della popolazione, come gli indigenti e gli orfani) a quelli più intellettuali e spirituali (come l'educazione e la preparazione morale dei fanciulli, soprattutto delle famiglie borghesi).

Questa percezione si consolida anche attraverso un ulteriore argomento, ovvero la condanna dell'erudizione fine a se stessa, battaglia a cui l'autore si dedica attentamente. Essa è questione cardine della disposizione intellettuale di De Marchi, il quale si posiziona in prima linea nel complesso dibattito che vede protagonista la concezione del sapere e la sua trasmissione: controversia ideologica in cui, nonostante inizino ad affiorare notevoli apporti moderni e talvolta sperimentali, la dimensione scolastica risulta ancora predominante. L'approfondimento dei numerosi scritti demarchiani su questo tema evidenzia lo schieramento a favore di uno studio coscienzioso e intrapreso con cognizione. Tra questi, spicca il breve articolo del marzo 1877 intitolato *Come si studia*[52] in cui lo scrittore denuncia la generale e diffusa abitudine della società contemporanea di violare la sacralità della reale natura primordiale della conoscenza e dell'apprendimento, ormai fagocitata da un atteggiamento superficiale e pretenzioso. Nella dissertazione De Marchi si scaglia dunque contro questa tendenza dell'epoca che vede le persone cimentarsi in una sorta di apprendimento smaniosamente onnivoro («chi non sa spiegare il congegno di un orologio elettrico oggidì passa per pigro o citrullo»),[53] retaggio di una società borghese industriale che già all'epoca tutto pretende e ottiene: «questo febbrile desiderio di essere o di comparire erudito è giunto a tale che per tre soldi comperi un trattato di astronomia».[54] L'autore difende la necessità sia di studiare sapendo perché si studia sia di restituire alla conoscenza la sua vocazione originaria. Questa è l'unica via affinché si realizzi,

52 E. De Marchi, *Come si studia*, in «La Vita Nuova», 16 marzo 1877. L'articolo, firmato con lo pseudonimo Primo De Vecchi, è contenuto ora in G. Ferrata, *Varietà e inediti*, cit., pp. 160-164.

53 De Marchi continua: «a uno che non sa dirvi su due piedi l'ora di Pekino fate il viso arcigno; chi confessa di non conoscere l'ultimo romanzo francese, lo dice a bassa voce quasi vergognandosi» (ivi, p. 162).

54 Ivi, p. 160.

pienamente e in modo fecondo, la ragione d'essere della cultura e dell'apprendimento, conducendo «ad una profonda conoscenza del cuore umano». La linea dell'articolo fa eco a quella di uno precedente, intitolato *Fra gli estremi (idee sull'istruzione)* e uscito il 16 gennaio dello stesso anno, anch'esso su «La Vita Nuova». Già in questa sede De Marchi dipinge un quadro concreto del ruolo ricoperto dalla conoscenza nella società e di quello che invece dovrebbe avere, inoltrandosi tra l'altro nella questione dell'istruzione obbligatoria. Quest'ultima è difatti inquadrata nella più ampia prospettiva che denuncia nel binomio educazione-istruzione un'antinomia e non, come auspica l'autore (e come dovrebbe essere), una dittologia sinonimica. Sul filo di un ragionamento lucido e inserito pienamente nell'anima della propria epoca, l'articolo si conclude nuovamente con il monito dell'esigenza di perseguire una cultura concepita in tal modo, in quanto «l'uomo non può gustare se non ha l'anima sensibilissima ed educata dal lungo studio».[55]

Questa filosofia è fortemente sentita lungo tutto il pensiero demarchiano e si rinviene, direttamente o in controluce, in ogni suo scritto (di qualsiasi genere letterario esso sia). I grandi temi come l'istruzione, la morale, la politica e il ruolo dell'intellettuale convergono incastrandosi perfettamente in quel mosaico composito e arguto che è la personalità di De Marchi.

Impossibile (e criticamente infecondo) sembra pertanto inoltrarsi in una loro analisi separata senza incorrere, rescindendo interconnessioni così radicate, nel pericolo di giungere a conclusioni con intenti risolutivi, ma legittimità parziali.

55 Ivi, p. 148.

I.3 De Marchi attraverso Emilio: cenni all'epistolario

Quando nel 1965 Arturo Fittipaldi collabora all'undicesimo volume della rivista «Filologia e Letteratura» con il suo contributo su Emilio De Marchi,[56] egli riaccende l'attenzione su quella pionieristica e lungimirante strada critica intrapresa da Vittore Branca esattamente vent'anni prima. Nel suo *Emilio De Marchi*[57] Branca conduce infatti uno studio approfondito sull'autore milanese che, se da un lato dialoga con numerosi interventi critici precedenti, dall'altro sottolinea l'inadeguatezza critica di alcuni di essi, denunciandone una certa leggerezza di giudizio sconfinante talvolta in una vera e propria condanna (una su tutte quella di Croce).[58] Tra le motivazioni principali responsabili di tale approccio riduttivo vi è, secondo il critico savonese, il mancato riconoscimento della stretta correlazione tra la vita e le opere di De Marchi la quale conduce, pertanto, ad analizzare la sua produzione letteraria senza coinvolgere l'adeguato valore di questo parametro fondamentale. Questa prospettiva è abbracciata pienamente dal Fittipaldi, il quale argomenta in modo vivace e appassionato la necessità di indirizzare gli studi demarchiani a questa via:

> Autobiografia ed opere sono sempre interdipendenti, collegate da tramiti più o meno identificabili, che vanno da specifici avvenimenti e dai loro riflessi diretti sulla pagina ad una 'innata prodigalità del dolore', che dilata progressivamente una naturale tendenza all'introspezione. [...] Lo scrittore non farà mai altro, lungo l'intera sua esistenza, che stendere la propria autobiografia, descrivendo il proprio contemporaneo dibattito interno, incapace di soluzioni definitive.[59]

Il presente elaborato è concepito interamente in virtù di questo orientamento critico (cfr.

56 ARTURO FITTIPALDI, *All'origine dell'esperienza narrativa di Emilio De Marchi*, in «Filologia e Letteratura», vol. XI, 1965, pp. 201-224: 202.
57 V. BRANCA, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946.
58 Il quale giunge a sostenere «Non credo che Emilio De Marchi abbia mai scritto una pagina di mera letteratura» (BENEDETTO CROCE, *Emilio De Marchi - Girolamo Rovetta*, in «La letteratura della nuova Italia. Saggi critici», Bari, Laterza, vol. IV, 1922, pp. 155-167: 158).
59 A. FITTIPALDI, *All'origine dell'esperienza narrativa di Emilio De Marchi*, cit., p. 209.

capitolo I.1) e si ritiene pertanto funzionale all'impianto strutturale (nonché piacevole per un certo gusto 'archivistico-documentale') una raccolta contestualizzata, in questa sede, di parte della corrispondenza epistolare edita tra Emilio De Marchi e le persone che hanno fatto parte della sua esistenza. Dopo una prima introduzione biografica e una seconda sezione panoramica dell'universo demarchiano, questa terza parte conclusiva del primo capitolo si vuole configurare come approfondimento documentario del percorso fin qui tracciato grazie al quale, attraverso la testimonianza diretta dei protagonisti, è possibile accedere al mondo dell'autore da un ingresso privilegiato. Tale documentazione memorialistica concernente la vita privata di De Marchi, la sua concezione della donna, il rapporto con la famiglia d'origine e le relazioni intessute con i colleghi permette di ricostruire un quadro preciso e talvolta inedito dello scrittore e dell'uomo milanese, coadiuvando così l'interpretazione e lo studio della sua produzione letteraria.

Il primo epistolario di grande interesse appartiene al nucleo più antico delle lettere famigliari, ovvero quelle scambiate tra lo scrittore e la fidanzata Lina Martelli (antecedenti dunque al matrimonio),[60] comprendente in totale ventisette lettere. Quindici missive sono scritte da De Marchi, di cui quattro indirizzate alla famiglia di Lina (rispettivamente una al padre, una alla futura suocera, una a entrambi e l'ultima alla zia Rachele) e undici indirizzate direttamente a lei, mentre dodici sono composte dalla fidanzata per Emilio. Nonostante l'arco temporale sia relativamente ristretto (circa un mese, dall'agosto al settembre 1880), il notevole valore testimoniale di questo carteggio nato «sotto l'impressione d'un sentimento che ha riempito il nostro animo di gioja» è avvalorato affettuosamente da Lina nell'ultima lettera datata 29 settembre, nella quale raccomanda di custodire con cura «[...] queste letterone nelle quali ci

60 L'epistolario demarchiano è stato conservato nell'archivio di famiglia per oltre un secolo e in seguito donato al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia dalle nipoti Magda De Marchi Boitani e Cesarina De Marchi Eusebio. La notevole raccolta epistolare si compone sia di missive inviate a De Marchi da diversi corrispondenti sia di lettere famigliari. Le lettere indirizzate alla fidanzata Lina Martelli sono tutte inedite, a eccezione di brevi stralci pubblicati principalmente nel catalogo della mostra *Emilio De Marchi (1851-1901). Documenti, immagini, manoscritti*, a cura di N. Trotta ed edito anche in N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 335.

dicevam tante cose belle e care, ci conoscevamo sempre un pochino di più, e ravvicinavan meglio i nostri cuori».[61]

L'avvio (così come il prosieguo) della corrispondenza avviene nel pieno rispetto delle regole del buon costume dell'epoca: la prima lettera è difatti indirizzata al padre della futura sposa, l'ingegner Giuseppe Martelli. Nell'agosto del 1880 De Marchi si trova a Milano, dove è costretto a restare per impegni lavorativi concedendosi qualche visita alla fidanzata, in vacanza con la famiglia prima a Maggianico e poi sul lago di Como, solo di sabato. Proprio un particolare aneddoto concernente questa pausa estiva è al centro della prima lettera, scritta il 2 agosto 1880 al futuro suocero, nella quale lo scrittore spiega di aver perso a causa di un contrattempo il treno grazie al quale avrebbe accompagnato Lina e la famiglia in partenza per Lecco:

> Questa mattina mi sveglio e sento suonare le cinque: balzo dal letto, mi vesto in cinque minuti, scendo, corro e dico propriamente *corro*; sono alla stazione al 5,25 orologio esterno, 5,20 orologio interno. Cerco di qua e di là: faccio per passare in sala: non si può. Prego, supplico, odo un fischio... Addio. E il viaggio fu buono? io vi ho accompagnati col pensiero mentre me ne tornavo lemme lemme (che belle parole eh?) lungo i bastioni, augurandovi in cuor mio fresche e mosse le aurette campestri.[62]

A questa, il padre della futura moglie risponderà due giorni più tardi, commentando divertito l'accaduto e autorizzando future lettere direttamente indirizzate alla figlia con la rassicurante precisazione che nessuna di esse andrà in altre mani che non siano quelle della destinataria.

L'ossequioso riguardo e la stima che De Marchi dimostra nei confronti della promessa sposa e della sua famiglia non è, ad ogni modo, da ricondurre unicamente a un mero adempimento dei canoni comportamentali di fine Ottocento. Uno dei fili conduttori caratterizzanti l'intera

61 Lettera citata parzialmente in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 318.
62 Ivi, p. 319.

corrispondenza è infatti il sincero e profondo rispetto che l'autore prova nei confronti della sua compagna, coniugato a una costante tenerezza che pervade ogni riga autografa. La natura di questi sentimenti è certamente da considerare in rapporto alla natura stessa dell'animo dell'autore, riservato e pacato di indole, ma ciò non sminuisce l'autenticità e l'intensità della lodevole quanto 'moderna' considerazione che De Marchi ha di Lina, come donna e come compagna. Nella prima lettera indirizzata direttamente alla fidanzata, datata 9 agosto, lo scrittore milanese ricorda la felice passeggiata in montagna[63] del giorno precedente, in un'atmosfera intrisa di devota tenerezza:

> Senti, Lina, lasciatelo dire: ieri sui monti, quando correvi, quando cantavi, quando sei caduta sull'erba, e che ti vedevo felice -oh tu non inganni nessuno colla tua faccia- mi son sentita una cosa qui al cuore che si sgroppava; non basta dire quest'oggi che ti voglio bene. Bisogna che ti dica che Dio mi ha voluto bene, e che per opera tua rinnova in me un sentimento di cui era diventato pauroso, o per lo meno diffidente. Ho dieci anni più di te e in questi dieci anni, tu lo immagini, un "soggettacio" non attraversa la vita senza abbruciarsi qualche lembo di vestito:[64] e quasi temevo di aver abbruciate le ali...[65]

Il delicato garbo con cui De Marchi ama e scrive a Lina è rintracciabile lungo tutto il carteggio, come testimonia una delle ultime lettere a lei inviate. Dopo averla denominata «spirito buono e religioso» egli continua assimilandola alle "donne gentili" che hanno riempito il cuore e l'immaginario della storia della letteratura:

> [...] tu mi arrivi sempre sopra il mio disordinato scrittojo e fra le mie disordinate imagini; mi piace che tu resti in compagnia di tante donne ideali, per cui ho tanto amato l'arte

63 Una delle passioni in comune tra i due giovani fidanzati è la montagna. De Marchi cita orgogliosamente più volte l'abilità dell'innamorata, la quale «ha posto i piedi sulla Grigna e sul Resegone» (si veda in proposito la lettera del 7 settembre 1880 alla zia Rachele, parzialmente edita in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 319).

64 Per ciò che concerne quest'ultimo riferimento, è plausibile intravedere il ricordo della prima tragica esperienza amorosa giovanile con Annetta Campione.

65 Lettera parzialmente edita in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 321.

> e il lavoro. Ma qual differenza tra le mie creature d'aria e te creatura viva, buona, amorosa, più mia di tutte le mie imagini, già devota a me come se fossi una mia figliuola...! O cara, lascia che ti chiami anche così: sono esagerazioni di linguaggio che cercano darti l'idea di quel che io sento nel segreto dell'anima mia quando non ho nessuna suggezione d'intorno. Bello il giorno che io potrò sussurrartele queste cose all'orecchio.[66]

De Marchi dipinge costantemente l'aura di affettuoso candore entro la quale il loro rapporto nasce e si concretizza, giungendo a compiere una metafora che rende Lina ipostatizzazione dell'opera migliore di De Marchi: «tu devi esser il mio più bel libro. Non ti sembri piccina la similitudine: devo troppe consolazioni ai libri, perché io possa desiderarti migliore».[67] Metafora questa di particolare intensità, per un intellettuale che di arte viveva e si nutriva.

Il modo con cui De Marchi si rivolge a Lina rispecchia al contempo la concezione (all'avanguardia da molti punti di vista) che egli ha dell'amore e della donna. Per l'autore l'amata è al contempo un'amica, una consigliera, una compagna nel senso più pieno del termine, con la quale affrontare il viaggio dell'esistenza e le sfide quotidiane. Lina è una presenza fondamentale non solo nella vita affettiva ma anche professionale dell'autore: indispensabile confidente, mente brillante e compagna artista,[68] De Marchi discute con lei dei propri progetti letterari, lavorativi e delle questioni della vita. Egli menziona in diverse occasioni come non possa fare a meno del giudizio di Lina sulle sue opere (soprattutto sui bozzetti *in fieri*) e del raccontarle in merito a esse:

> Mi domandi se il nostro viaggio di nozze sarà come quello da me descritto: o che ti sembro un Bastiano? e non sai perché scherzando ho versato tanta tristezza in quelle pagine?

66 La prospettiva fin qui argomentata è avvalorata anche da Nicoletta Trotta, grazie all'opera della quale, inoltre, è possibile leggere l'estratto qui citato della lettera del 15 settembre scritta da De Marchi per Lina (N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 327).

67 Lettera scritta il 18 agosto, parzialmente pubblicata (ivi, p. 322).

68 Tra le passioni di Lina la più importante è la pittura, esercitata con dedizione e buone capacità. Alcuni dei numerosi ritratti aventi per soggetto il marito Emilio sono stati donati al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia.

> La loro tristezza intima è la morale del libro, una morale che intendo che scaturisca da sé e che s'infiltri nel cuore di chi legge; che salvi insomma qualche cuore di Paolina. Maggiolino e Teresella ha avuto un piccolo trionfo fra i miei amici; è una fiaba che non meritava tanto amore, ma sono contento... tutti mi fanno coraggio a mandarne altre di queste novelline che hanno per scopo «un sorriso» e già ne ho buttata sulla carta un'altra: *La teorica dell'egoismo*; una cosa, che se mi riesce, a te deve piacere tutta, lo so già fin d'adesso. Te la leggerò... stasera.[69]

De Marchi si sente libero di parlare delle sue aspirazioni più intime e alte, senza temere di essere giudicato o frainteso, consapevole che la donna comprende e sostiene le sue inclinazioni intellettuali:

> [...] cogli altri mi sembrerebbe di darmi delle arie artistiche fuor di luogo, ma con te, anche se non farò mai nulla di bello in questo genere, mi pare di riposare parlandone: intanto pregusto una felicità che *non ho bisogno di spiegare a te, artista e donna*... Ma oggi ho parlato troppo di me: sono un presuntuoso e tu mi devi correggere.[70]

La concezione demarchiana della donna è indubbiamente moderna per l'epoca, indice di lungimiranza e sensibilità. In una tale declinazione, essa è inevitabilmente legata a doppio filo alla visione del matrimonio e dei ruoli di marito e moglie nell'amore coniugale. Lo scrittore ha ben chiaro ciò che saranno l'uno per l'altra sia nella vita privata sia nella nuova realtà che celebrerà l'entrata nel mondo dei due futuri sposi come tali:

> Ebbene, metti qui l'orecchio a questo mio cuore. Cosa vi senti? non ti pare che vi batta le ali la divina farfalla? Con te, mia cara, io mi sentirò un uomo appoggiato: avrai già capito che non posso abituarmi all'idea di comandare, e di dominare; cioè che il "marito" nel senso comune della parola non lo voglio, né lo posso fare; invece ho bisogno di un cuore e di

69 Lettera del 26 agosto edita parzialmente in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 776-777.

70 Cfr. la lettera del 23 agosto la cui sezione qui citata (corsivo mio) è pubblicata in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 326.

un'intelligenza che mi sostenga, e mi accompagni.[71]

Suggestiva quanto plausibile interpretazione è scorgere in filigrana gli insegnamenti della saggia e valorosa madre, Caterina Perego. Donna forte d'indubbia moralità e intelligenza, rappresenta per De Marchi un punto di riferimento non solo come figura materna ma anche (se non soprattutto) nella sua dimensione umana e femminile. La giovane Lina accoglie con gioia e affettuosa gratitudine le parole dell'amato ricambiando, in ogni sua lettera, il sentimento d'amore e stima reciproca. Nonostante la giovane età (diciannove anni), la donna testimonia una notevole profondità spirituale, un animo nobile e umile che affida alle proprie parole la felicità di aver trovato una guida, oltre che un compagno. Lina riconosce la naturale superiorità intellettuale di De Marchi come una risorsa feconda per la propria crescita personale mantenendo vivo il desiderio di continuare a vederlo, accanto a lei, ancora suo maestro. L'atteggiamento reverenziale dello scrittore milanese è tutto teso a esaltare, ad ogni modo, la virtù e la purezza di Lina, caratteristiche che secondo l'autore la rendono una persona migliore di lui:

> Amatissima Lina,
>
> Mentre scrivo contemplo l'anello che tu mi hai regalato, il quale brilla d'una luce viva e soave come quella che, spero, brilla nel tuo cuore. Se di questa gioja di cui tu m'hai data sicura testimonianza io sono la prima cagione, pensa se ho motivo di esserne contento; cosa più bello che l'essere cagione dell'altrui felicità? vorrei che nel tuo cuore non entrassero mai certi dubbi, che forse il mio umore un po' vario può ispirarti; no, Lina, non credere ai languori passeggeri del mio spirito, perché io ritorno a te con sempre maggiore entusiasmo, e me ne accorgo io stesso appena io ti cerco intorno a me e non ti trovo. Forse un desiderio di non so che cosa mi rende talvolta in apparenza più estatico di quello che dovrei essere; io mi accorgo poco delle cose che avvengono intorno a me e capisco che a te, e a tutte voi donne gentili, ciò possa sembrare come un segno quasi di trascuranza; ma quando noi uomini

71 Missiva del 9 agosto citata precedentemente in I.1. Queste righe sorprendentemente moderne sfumano in seguito in una considerazione altrettanto degna di nota, nella quale De Marchi sottolinea come tra i doveri della moglie sia importante «anche quello di dar torto a un marito quando ha torto» (N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 321).

> ritorniamo alla contemplazione delle vostre virtù positive, alle vostre virtù vere, continue, disinteressate, sentiamo tanta vergogna delle nostre speculazioni aeree, che vorremmo chiedervi scusa in ginocchio. Questo lo farò, credilo, molte volte quando l'inginocchiarmi innanzi a te mi sarà lecito farlo senza pericolo di far ridere gli altri: che tu ne rida non mi farà fastidio.

De Marchi non lascia dunque spazio alla percezione di superiorità menzionata da Lina e, al contrario, si pone sempre sullo stesso piano della sua ex allieva sottolineando come sia lui a scoprirsi inadeguato nei confronti del «bellissimo cuore» della donna:

> [...] ti amerò, come ti amo adesso, e sempre, perché io sento che le nostre due anime sono fatte l'una per l'altra anche per quel non so che di diverso che abbiamo. Non credere come mi hai scritto che io sia qualche cosa di superiore a te: vedrai che non c'è nulla di superiore alla virtù, alla bontà di cui è tanto ricco il tuo bellissimo cuore. Non credere che io possa sognare altri ideali, perché non vi può essere per il mio spirito e per il mio desiderio un ideale più bello di te; te lo dico sinceramente, ne vi sarebbe ragione di scrivertelo se io pensassi altra cosa. Io non ho bisogno di nulla di veramente *fatale* come dicono i poeti. [...] Del resto io non ho mai cercato quel fantastico che piace agli spiriti incostanti: la mia vita fu una continua lotta contro il dovere e contro le necessità: amo il riposo dell'anima come la migliore di tutte le poesie; io lo troverò questo riposo presso di te; tu me lo concilierai come la madre che concilia il sonno al suo bambino: mi piace essere fanciullo, e se non fosse che la vita obbliga a cose diverse, quanto volentieri vorrei ritirarmi con te in qualche angolo tranquillo del mondo a cercare Dio nel cielo e nel tuo cuore.[72]

Lungo questa 'singolar tenzone' emerge la volontà di formarsi e crescere insieme negli anni che verranno, nutrendo reciprocamente la propria educazione morale. Il progetto di vita immaginato dalla coppia prende forma anche all'interno di tali aspirazioni, fondandosi sul precetto di dover essere «lo scolaro l'uno dell'altra», in un percorso animato dal continuo stimolo a essere la versione migliore di sé: «voglio educarmi innanzi a te, perché sento che con te lo

72 I due estratti qui citati appartengono all'intensa lettera datata 7 settembre 1880 e pubblicata per intero in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 323.

posso fare; io non so se lo potrei con qualunque altra donna al mondo! questo ti sarà la miglior prova che ti amo...».[73] Queste parole rivelano «la matrice profonda dell'aspirazione filantropica»[74] che caratterizza il rapporto tra De Marchi e la fidanzata. Oltre all'arte, la cultura, le passeggiate in montagna e l'indole garbata, i due sono accomunati da una vibrante predisposizione morale alla vita civile e alla condizione degli umili e disagiati. Tale interesse filantropico è infatti spesso l'oggetto delle loro conversazioni epistolari:

> Ti ho già detto altra volta, credo, che intendo compiere con te la mia educazione morale, liberarmi dai vecchi pregiudizi, fortificarmi a virtù più generose, per affrontare non solo la vita domestica, ma anche la vita civile con più coraggio. Sì, o cara, dalle nostre quattro pareti noi dobbiamo guardare anche al di fuori e fare il bene non soltanto per noi.[75]

In una tale vicinanza di spirito, sensibilità e attitudini risulta comprensibile come il legame con Lina per De Marchi rappresenti inoltre l'anelata cura al suo temperamento fortemente introspettivo, il quale si colloca a fondamento di quella percezione continua (quasi primordiale) di solitudine che affligge la sua quotidianità milanese. Nella già citata prima lettera indirizzata al futuro suocero (il 2 agosto 1880), l'autore descrive la percezione che egli ha del suo isolamento emotivo, rintracciando in questo sottofondo perpetuo le radici della sua timidezza:

> Davvero! mi pare che si sia fatto intorno a me una grande solitudine, e se io debbo misurare le battute del mio cuore anche da questi momenti bisogna dire che gran parte della mia vita mi viene ora da voi. Io vorrei proprio persuadervi tutti quanti che se l'Emilio è a volte un po imbarazzato ciò dipende soltanto da un rimasuglio di antica impacciatura o se dobbiam dirlo, di timidezza, che è conseguenza della sua vita molto isolata fino a quest'ultimo anno, e dell'indole sua che lo porta facilmente a conturbarsi di ogni piccola ombra. Ma questo signor Emilio è un gran pezzo che io vado educandolo e non dispero di

73 Si veda l'estratto di questa lettera, scritta il 9 agosto e pubblicato in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 322.

74 L'espressione è di Nicoletta Trotta (*ibidem*).

75 Estratto della missiva datata 13 settembre (*ibidem*).

> fargli fare col tempo proprio a modo mio. La mia cara Lina ne pare già persuasa e se anch'essa ne avrà la pazienza di versare qualche secchiolino di rugiada sulla vivacità dei desideri e sopra una certa inquietudine di nervi, io son certo che mi avrà come mi vuole, e come mi volete tutti voi, gente adorabile.[76]

In questa temperante e sincera autoanalisi[77] è possibile scorgere la volontà di De Marchi di acuire l'intensità della condizione d'animo esposta veicolandola anche grazie alla forma, attraverso l'impiego della terza persona singolare per riferirsi a se stesso. Tale scelta stilistica non solo accentua lo stato di isolamento descritto ma lo realizza concretamente nel testo stesso, distanziando quel «signor Emilio» ancora una volta. Come anticipato poc'anzi, il giovane De Marchi avrà modo di 'guarire' da questo stato grazie all'arrivo, nella sua vita, della futura moglie: «nella mia quasi solitudine seguito a fare dei sogni, nei quali tu occupi la parte più bella: non ho paura dell'avvenire. Per te e con te sento che io uscirò da una specie di bozzolo, nel quale da qualche tempo a questa parte io andavo chiudendomi, non so se per scoraggiamento o se per capriccio».[78]

Grazie all'intimità di un rapporto solido e profondo l'autore può rapportarsi a Lina senza celare il proprio io dietro una qualche maschera, libero di discorrere con la compagna di qualsiasi argomento. Ciò si esplicita in alcune lettere di notevole interesse documentario proprio perché in grado di regalare ai posteri un ritratto inedito del De Marchi-uomo (e non solo scrittore, politico, critico letterario), colto ad esempio nella normalità di una maliziosa autoironia volta a instillare nella fidanzata lontana innocenti gelosie:

---

76 Sezione della già citata lettera scritta il 2 agosto (ivi, p. 320).

77 La percezione onnipresente che De Marchi ha del proprio sentimento di solitudine si manifesta diffusamente, in diverse occorrenze epistolari. Si confronti la lettera indirizzata in data 4 agosto 1880 alla madre di Lina, Antonietta Martelli, nella quale lo scrittore racconta come talvolta lo sconforto lo assalga se non dal nulla, a causa di inezie. In questa occasione, ad esempio, il motivo scatenante risiede in una visita a Cesare Cantù (padre della destinataria) non andata a buon fine in quanto l'intellettuale era fuori casa (*ibidem*).

78 Estratto della lettera datata 23 agosto, parzialmente edita in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 321.

> Carissima Lina, Il mio viaggio a Rovato andò benissimo. Il Car mi accolse con grande piacere e subito mi condusse a visitare la sua bella vigna, dove le belle ragazze del paese cantando vendemmiavano. Che grazia di Dio, non le ragazze, l'uva! che grappoli, che tralci! io cominciai subito, e seguitai per un pezzo a pizzicare [...] Dopo la vigna andammo colla signora Carlotta al convento, passando per la vetta del monte arido, contro il quale non si rompe la tenacità di quest'uomo meraviglioso. A sera le ragazze ballarono alla musica d'un gobbetto che suonava l'organetto: ballavano come si balla a Milano l'ultimo *galop* e se non fosse stato il pensiero che forse avrei potuto schiacciare i loro piedini calzati di niente, dico il vero che ne avrei presa qualcuna con tua pace per saltare anch'io come un dromedario.[79]

Il carteggio in esame presenta, pertanto, la dimensione più reale e sincera dell'umanità di De Marchi declinata non solo nella sua dimensione emozionata e introversa, ma anche in quella di uomo dallo spirito arguto, nonché determinato a fronteggiare e sostenere valorosamente gli impedimenti e le tribolazioni che l'esistenza talvolta gli sottopone:

> Nella breve esperienza che ho fatta fin qui mi fu sempre d'ajuto il tornare da capo, il non persistere in un dolore coll'ostinato proposito di non volerne uscire, quasi che fosse bello il mestiero della vittima. Così ho potuto superare molte difficoltà e venire da umili principî, come sai, a questo punto di mezzo dove comincio a non invidiare più nessuno.[80]

Le responsabilità giovanili derivate dalla difficoltosa situazione familiare (a causa della prematura scomparsa del padre) hanno forgiato De Marchi fin da bambino il quale, anche grazie all'amore e allo spirito della madre, non si è mai obliato nel timore del futuro. Tale atteggiamento ha trasformato il primogenito in un capofamiglia, ruolo che continuerà a mantenere nel corso

79 L'occasione dell'ultima lettera a Lina datata 27 settembre è il racconto della gita di De Marchi presso la tenuta campagnola di Cesare Cantù, qui come altrove nominato affettuosamente "Car". Il Cantù ricopre un ruolo importante nella vita dei coniugi De Marchi non solo perché (come già ricordato) è il padre di Antonietta Martelli ma anche per la profonda amicizia e stima che lega il personaggio alla coppia (egli sarà testimone di nozze dello scrittore e padrino di battesimo della figlia primogenita, Cesarina). La missiva è parzialmente pubblicata in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 329.

80 Cfr. la lettera del 13 agosto 1880 citata parzialmente in N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 324.

degli anni.

Una seconda sezione delle lettere famigliari è composta da diverse missive scambiate tra De Marchi e alcuni componenti della famiglia d'origine (i fratelli e la madre); da queste lettere emerge l'affetto che lega l'autore ai suoi famigliari, congiuntamente al ruolo di nuovo punto di riferimento da egli assunto per i fratelli e anche, in età più avanzata, per la madre. Come già precedentemente accennato, il legame dell'autore con questa donna non è unicamente di amore filiale, ma si fonda sul rispetto e sulla gratitudine per tutto quello che ella ha sacrificato per i figli, come si evince dalla lettera giovanile scritta in onore del suo onomastico:

> Cara madre,
>
> Vorrei per un minuto avere l'onnipotente ingegno di Dante per scrivere soltanto due terzine in tua lode; così almeno tutti ti loderebbero. Invece da un'ora mi stanco il cervello inutilmente in cerca d'un augurio che sia degno di te e della tua festa. In cielo scintilla ancora qualche stella e io, ascoltando all'uscio della tua camera, sento il respirare dolce del tuo sonno. Tu adunque dormi e siccome i sogni del mattino sono i più belli così voglio sognare anch'io, ma vegliando, seduto a tavolino e colla penna in mano. Tu vedrai dormendo forse il mio avvenire e io intanto mediterò sul mio passato; fu così veloce il tempo che anch'io crederò, pensando, di sognare! tu vedrai forse un sentiero sparso di quei fiori che si chiamano sempreverdi speranze, e io raccoglierò un mazzo di non ti scordar di me per fartene poi una ghirlanda.[81]

De Marchi si prenderà sempre cura della madre, anche dopo il matrimonio con Lina, il quale non interferisce in alcun modo con le responsabilità e il ruolo che egli sente di avere nella sua famiglia d'origine. Durante il viaggio di nozze, ad esempio, lo scrittore non manca di tenere la madre aggiornata sugli spostamenti previsti e sulle loro giornate:

> Cara mamma,

81 Estratto di una lunga lettera giovanile di De Marchi scritta nel giorno dell'onomastico della madre di un anno non definito. L'intera missiva è stata pubblicata in E. De Marchi, *Lettera alla madre nel giorno di Santa Caterina*, in «La Martinella di Milano», vol. XXXV, fasc. I-II, gennaio-febbraio 1981, pp. 36-37.

> I nostri giorni continuano sempre felici: la Lina è pel suo carattere docile, vivace, allegro quanto io non osavo nemmeno desiderare a me stesso. Passiamo molte ore insieme com'è naturale, ma senza la più piccola nube di noja. [...] Di Firenze abbiamo veduti molti luoghi e molte cose bellissime [...] si dice che da mezzo secolo a questa parte non si sono visti all'ombra del campanile di Giotto due sposini più simpatici.[82]

Il rapporto di Caterina De Marchi con Lina e la neonata famiglia del figlio rimane, nel corso degli anni, amorevole. La madre dello scrittore sarà molto presente nella vita della coppia e dei nipoti, come si deduce dalla parte conclusiva della lettera che De Marchi scrive a Edoardo Mascheroni il 13 luglio del 1890, dopo la dipartita di Caterina. L'autore descrive all'amico le circostanze della morte della donna e racconta delle cure amorevoli riservatele dalla moglie, testimonianza di quanto ella fosse stata amata nella sua famiglia:

> Nulla faceva prevedere né a lei né a noi una fine così funesta e precipitosa. Si alzò dal letto come gli altri giorni, ordinò la sua stanza e si preparava a vestirsi per andare alla Messa la prima volta in un paese nuovo per Lei, e discuteva con Lina sul vestito più bello da indossare per la circostanza. Essa voleva comparire ancor bella: e lo era ancora. Giovane, fresca, colorita, tutta nera di capelli, nessuno oggi vuol credere che aveva di qualche anno passata la settantina. L'apoplessia l'assalì in mezzo ai suoi discorsi e la parola le fu tolta per sempre. Languì lentamente quindici giorni e si addormentò -questa è la vera parola- nelle braccia di tutti i suoi figli. [...] L'assistenza che Lina le ha fatto in questi quindici giorni, non si può descrivere. C'è nel fondo dell'anima femminile qualche cosa di eroico, che noi, uomini forti, non sappiamo nemmeno immaginare.[83]

L'*incipit* della lettera sopracitata non si limita a esprimere il dolore dello scrittore per la sua perdita, ma fornisce un lucido compendio di ciò che la madre significhi per De Marchi, oltre a dipingere un inedito e realistico quadro dell'intimità e della quotidianità delle occasioni di ritrovo

82 Lettera autografa indirizzata a Caterina Perego, datata 17 ottobre 1880 e parzialmente edita in N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p.344.

83 G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., p. 785.

famigliare, nel desiderio di celebrare Caterina De Marchi attraverso un ricordo sereno, per quanto necessariamente malinconico:

> Caro Edoardo,
>
> tu hai troppo cuore per non intendere la forza del dolore che ci ha colpiti. Per quanto la vita ci pigli da cento parti con varie tentazioni, per quanto si mettano radici potenti nell'amore dei figli nostri; per quanto versiamo una gran parte di noi nella conquista di beni secondari, questo santo affetto che ci lega alla madre nostra è pur sempre il più puro, il più venerando, il più antico e non si spezza senza un gran dolore. Povera mamma! era venuta con noi lieta, trionfante, come sempre, colla gioia d'una bambina che va in campagna dopo gli esami. Si prometteva una festa continua nella compagnia non più contrastata del suo Emilio, della sua Lina e dei suoi bambini. Oh sì, i bambini erano specialmente suoi e per lei la campagna voleva dire quasi soltanto questo godimento dei figli suoi.[84]

Anche il rapporto tra l'autore e i fratelli è ampiamente testimoniato. Dal carteggio affiora come De Marchi sia diventato, dopo la morte del padre, il loro punto di riferimento: «Tu pure [Emilio] abbiaci noi tutti presenti nella tua festa che oggi raccoglie il pensiero di tanta parte della famiglia nostra e pensa che dopo la mamma sei il Santo principale di casa».[85] Questo sentimento non solo perdura, bensì si rafforza anche in età adulta e lo scrittore rappresenterà sempre una vera e propria figura paterna, preoccupandosi dei suoi cari e intervenendo nelle occasioni speciali della vita dei fratelli con le parole di un padre. In occasione delle nozze di Attilio, De Marchi destina ad esempio profonde e accorate riflessioni sulla vita e sull'amore, consigliando e rassicurando il fratello riguardo a questa nuova fase della sua vita:

> Caro Attilio,
>
> prima di andare a letto e mentre i miei bambini dormono qui accanto, il mio pensiero vola a te che perduto in mezzo all'Italia, felice finalmente come meriti, stai per cominciare il

84 Ivi, pp. 784-785.

85 Lettera autografa di Attilio De Marchi scritta in occasione del trentasettesimo compleanno di Emilio, datata 30 luglio 1888 (N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., pp. 344-345).

> secondo periodo della tua vita. Il mio pensiero vola a te non senza una piccola commozione. Mi sta davanti l'animo tuo in tutta la sua tenera gentilezza, occupato e quasi turbato dalla novità stessa di quegli affetti che, essendo i più potenti della vita, finiscono quasi sul fare al timido cuore una specie di misterioso spavento.
>
> La mia scienza questa volta non è che una esperienza che l'età mi ha concesso di fare prima di te, e siccome so che la parola del vecchio Emilio ebbe sempre per te una dolce autorità, vengo a dirti che tu non abbia a temere questi affetti e la loro novità più che come una prova di più che la vita ti domanda. Avanti con fiducia grande ed intera e sta sicuro che in fondo a tutte le incertezze passeggere del primo momento, il bene, oggi o dimani, è certo e immancabile. Queste parole forse non avranno un significato per te e allora tanto meglio: ma se lo hanno pigliale come un incoraggiamento e una consolazione. [...] Non ti dirò di amarla, perché è inutile; ma soltanto di avere in lei una illimitata fiducia, sicuro che ella l'avrà in te. Noi vi seguiamo questa notte con trepida speranza; e già affrettiamo il giorno in cui vi potremo riabbracciare quasi trasformati dal vostro stesso amore. La vita che la nuova sorte ora vi prepara non sarà né potrà essere tutta dolce e soave. Quello stesso affanno che sentite in mezzo a una gioa infinita e indefinibile, è un primo segno di quel perpetuo alternarsi di pensieri ora lieti ora ansiosi che vi accompagneranno per tutti i passi della vita.[86]

De Marchi ha esternato in più occasioni la difficoltà delle circostanze della sua infanzia, ma ha vissuto le sue responsabilità nei confronti della famiglia come una naturale conseguenza degli eventi e mai come un vincolo (come dimostrano l'aver portato a compimento gli studi e la sua carriera politica). È evidente, ad ogni modo, che ciò abbia condizionato la sua vita e il suo approccio al mondo e alle persone, e che abbia accentuato la già naturale predisposizione al senso del dovere e della morale.

L'epistolario demarchiano è di notevole importanza anche in questa prospettiva in quanto, attraverso il dettagliato scorcio privato offerto dalle missive, riesce a rispondere a quesiti posti dalla critica letteraria nel corso dei decenni e rimasti in sospeso. Tra questi, uno dei più importanti concernenti la sua produzione letteraria rimane quello di Delio Tessa, il quale riflette sulla natura della sensibilità descrittiva dell'autore meravigliandosi di come gli «eroi della vita

86 Lettera al fratello Attilio datata 20 aprile 1885 «sera», interamente pubblicata da G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 778-780.

mediocre» protagonisti delle opere non formino «il vero mondo demarchiano; esso vive negli angoli riposti dei suoi libri, brulica coi personaggi secondari. È un mistero [...] come il De Marchi sempre vissuto fra casa e Accademia, abbia creato una così viva schiera di tipi, di macchiette caratteristiche che lascia supporre in lui un'esperienza di persone e d'ambienti vastissimi».[87]Il ventaglio di situazioni, personaggi e sentimenti caratterizzante la produzione demarchiana è innegabilmente ricco e composito; è pertanto comprensibile la curiosità circa la genesi della particolare capacità narrativa e descrittiva dell'autore milanese, il quale lamenta egli stesso in diverse occasioni la monotonia della quotidianità in affermazioni come «la mia vita va senza avventure».[88] L'attrazione per la mondanità intellettuale dei circoli delle grandi città si palesa anche nello stimolare[89] i suoi cari ad approfittare di ogni esperienza offerta, come scrive alla moglie in vacanza in una missiva del primo giugno 1886: «Ho gusto che tu faccia costì delle care e simpatiche relazioni, dalle quali si ha sempre da imparare e quasi t'invidio, io che non vedo mai nessuno, o non vedo che le solite facce».[90] Ciononostante, questo desiderio va coniugato all'indole di De Marchi, il quale ribadisce a più riprese che talvolta è meglio immaginare che vivere, come si legge in una lettera alla moglie del 16 ottobre 1888 raccontando ironicamente un aneddoto riguardante le corse di S. Siro: «[...] e mi son fatto portare da un *omnibus* alle Corse di S. Siro, le quali consistono in una ora e mezza di aspettazione al freddo coi piedi gelati nell'erba per vedere a passare quattro cavalli, che viceversa non si vedono perché corrono troppo. [...] Preferisco le Corse che ho descritto senza averle viste nel *Cappello del prete*».[91]

87 DELIO TESSA, *Emilio De Marchi e il suo mondo*, in «Le vie d'Italia», giugno 1938, pp. 706-718: 712.

88 Lettera alla moglie Lina datata 8 maggio 1884 (N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 331).

89 Si veda inoltre la lettera scritta al fratello Luigi il 12 marzo 1881 in cui l'autore esprime la sua eccitazione per il trasferimento del fratello a Roma, raccomandando «quando suona l'ora d'andartene, buttati un po' nel mondo, fra gli artisti specialmente e studia la vita. Questo vantaggio non sai quanto te lo invidio?» (ivi, p. 332).

90 *Ibidem*.

91 Ivi, p. 331.

Attraverso la scrittura De Marchi tratteggia il mondo ma, come ha sottolineato Tessa nell'osservazione citata poc'anzi, il suo mondo. L'epistolario assurge nuovamente al ruolo di cartina tornasole, fornendo un prezioso aiuto nell'approfondimento della visione che l'autore ha del suo tempo. Di interesse rilevante sono, ad esempio, i documenti epistolari in cui il milanese riflette sul momento storico-politico attraversato dall'Italia e sulle dinamiche amministrative della vita civile milanese. Le sue concezioni non si sviluppano in un'ottica esclusivamente politica ma si inseriscono e si contestualizzano in un panorama ampio, in cui morale e pedagogia sono fili intrecciati indissolubilmente. Il commento di De Marchi non si esaurisce dunque in valutazioni binarie (pro e contro) dell'andamento degli affari pubblici, configurandosi come un'analisi acuta e attenta di fine Ottocento:

> [...] Che Ciccotti fosse socialista convinto e militante lo si è saputo fin dal primo giorno che è arrivato a Milano. La *Critica sociale*, organo scientifico del partito, da due anni e più pubblica i suoi articoli, che non sono i meno caldi e i meno energici. Ha avuto contro il Bonghi degli strali roventi... Ma anche così è un giovine simpatico, pieno d'ingegno, che piace agli scolari e mi par destinato a far molta strada. Non sono un po' socialisti anche i signori che premiarono la Negri? Non lo siamo un po' tutti da Cristo in poi? -In quanto al Ciccotti è un socialista puro, che accetta il programma del congresso di Genova e sostiene la *lotta di classe*.[92]

L'attenzione per le questioni civili non è ristretta all'Italia, ma rimane di respiro internazionale. De Marchi si esprime infatti in modo lungimirante anche sui risvolti sovranazionali della politica crispina e, in una lettera del 17 ottobre 1895 indirizzata a Emilia Peruzzi, si pronuncia dubbioso circa la nuova esperienza africana: «Che ne pensa Ella delle nostre avventure africane? non le par di vedere in ogni vittoria una vittoria di Pirro? Il destino spinge i popoli civili a dominare i barbari, ma se questa è la legge fatale, disgraziati quelli che ne

92 Lettera a Emilia Peruzzi datata 20 marzo 1893 (ROSSANA MELIS, *«Il giudizio di Firenze». La corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi, 1892-1898*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 300).

pagheranno le spese!».[93] Come si arguisce da queste righe, la corrispondenza con Emilia Peruzzi è cimelio prezioso per tracciare un quadro realistico di De Marchi, del quale si è travisato molto da un punto di vista sia letterario sia politico. Visionando le carte si conferma come risultino riduttivi e fuorvianti alcuni giudizi e alcune considerazioni formulate sullo scrittore. Egli è ben conscio dei limiti contraddittori che talvolta impediscono di veicolare un'immagine chiara e delineata del suo pensiero,[94] tuttavia appare evidente che la definizione di «codino rivoluzionario» che Gerolamo Rovetta affibbia a De Marchi mal si cuce su un uomo dalla cui penna nascono pagine intrise di passione politica, e amorevole e sofferto patriottismo:

> Ogni italiano dovrebbe scrivere colle lagrime tale e tanta è la sventura che pesa su questo nostro povero paese. Oh se gli uomini che hanno operato per metterlo insieme potessero alzare la testa dai loro sepolcri e vedere quel che la pazzia di pochi incoscienti ha fatto della loro povera Italia! E il peggio si è che non meritiamo d'essere nemmeno compianti, perché l'inezia dei molti è sempre stata uguale alla pazzia dei pochi. Ora faremo a scaricarci le responsabilità uno addosso all'altro, come i famosi capponi di Renzo che si beccavano nella loro comune sventura. E tolga il cielo che da un male grande non si precipiti al peggio... Ma non rattristiamoci di più. Confidiamo in qualche Provvidenza, che ci tolga almeno il rimorso di questa nostra insipienza...[95]

Oltre a quella politica, i vari carteggi regalano inoltre una panoramica genuina e senza censure della percezione che De Marchi ha del panorama letterario e culturale dell'epoca. Curioso, aperto e fiducioso nei confronti delle numerose novità artistico-letterarie sviluppatesi in quegli anni,[96] l'autore si rivela al contempo spesso stanco e disilluso per ciò che concerne la ricettività del mondo intellettuale che lo circonda. Tra le sue perplessità principali compare

93 Ivi, p. 289.
94 Egli stesso si definisce un «timido amico della libertà e dell'ordine» (*ibidem*).
95 Ivi, p. 290.
96 Esemplificativa è a tal scopo l'approvazione con cui sostiene alcuni nuovi autori, come la poetessa lodigiana Ada Negri (1870-1945). Per approfondire, copiose sono le testimonianze con questo riferimento nel carteggio di De Marchi con Emilia Peruzzi (ad esempio la prima missiva del 12 dicembre 1892, pubblicata integralmente in R. MELIS, *«Il giudizio di Firenze». La corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi, 1892-1898*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 295).

l'enigmatica figura di d'Annunzio, verso la quale nutrirà sentimenti ambivalenti per tutta la sua esistenza. De Marchi ne ammira l'ingegno e ne gusta certa parte di produzione letteraria, ma è ugualmente forte in lui l'amara consapevolezza di quanto l'altisonante accoglienza favorevole riservata dalla critica e dai lettori sia da ricollegare a questioni di 'moda del momento':

> Vorrei poter dirle che ho lavorato, ma mi accorgo invece che la vacanza è stata questa volta più pigra delle altre volte; poco male del resto! Al pubblico non mancano libri e il D'Annunzio provvede ai bisogni di tutti. È uscito or ora un nuovo romanzo *Le Vergini delle Rocce*, che è il primo volume d'una serie detta del *giglio*...Non so ancora se il candore sia la nota dominante del libro; per conto mio confesso che non ho molta simpatia per queste bizantinerie anche quando son messe insieme da un uomo di molto ingegno. È una moda, credo, che passerà come son passate le flebilezze romantiche di trenta e quarant'anni fa. L'arte che esce dalla verità e che non mira a uno scopo educativo, per quanto eccellente ne sia la forma, è sempre un'arte poco resistente; gli imitatori seppelliranno il maestro.[97]

Congiuntamente alle riserve su d'Annunzio, De Marchi manifesta vigorosamente la sua insofferenza nei confronti della rigida schiera di intellettuali e critici letterari che da Firenze promulga e assoggetta al suo volere canoni di valutazione estetica e formale esclusivi e assolutistici. Tale recriminazione non pone le sue radici in un interesse personale meramente utilitaristico (concernente le sue opere in milanese), bensì fanno appello a una filosofia e un'idea di poetica ben delineata:

> E dire che per trovar quella benedetta forma ho dovuto quasi disfar mezzo me stesso e mezze le cose che mi hanno insegnato i miei maestri, mentre avrei potuto a orecchio imitare così bene il padre Segneri o anche il padre Cesari. Quei signori toscani (credo sia il

97 Lettera scritta il 17 ottobre 1895 per Emilia Peruzzi (R. MELIS, *«Il giudizio di Firenze». La corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi, 1892-1898*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 277). L'osservazione sullo scopo educativo dell'arte, con cui la lettera si conclude, richiama quella effettuata in un saggio critico intitolato *Mancano gli uomini* e pubblicato sul periodico catanese «Grazie» nel giugno del 1897: «Degna di grande rispetto è l'erudizione, ma a un patto: che non sia scopo a se stessa, e tra i metodi, il più razionale sarà sempre quello che porta lo studio a una conclusione utile per la vita, o altrimenti tanto fa studiar Storia come studiare teologia o alchimia» (cfr. G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 410-416: 415).

> Cecchi) non capiscono che la loro rispecchiata e foderata eleganza conviene al carattere nostro lombardo e alle cose nostre come a me e a te un'armatura del Cinquecento. Demetrio è milanese e voleva più o meno quella forma, la quale per le parole è tutta italiana e per lo stile è nostra, cioè conforme alle cose. Guà, o che si dee dire, puta caso, che il lombardo è in Trebisonda e che per scrivere a modo e a verso e' conviene esser tutti battezzati in Arno? e, perché allora non se lo scrivono loro, i toscani, il romanzo italiano, visto che scrivono così bene? E invece accade loro che ti fanno venire i goccioloni e il latte ai ginocchi con certe loro tiritere lunghe e flosce come le lasagne. E credi tu, Gigi mio, che s'i' scrivessi un romanzo in questa forma non ci sarebbe da morir tutti d'accidente? O vogliono la forma del robusto cantore di Satana per dire che Demetrio ha mangiato due soldi di formaggio?[98]

Il monopolio toscano dell'unico e vero giudizio critico è al centro di molte invettive dell'autore il quale, pur apprezzando e valorizzando la tradizione letteraria toscana sia antica sia a lui contemporanea, non tollera tale atteggiamento di chiusura verso le novità veriste e i romanzi scritti in dialetto. In una lettera del 1895 indirizzata al critico Domenico Oliva, De Marchi ribadisce la sua posizione con toni fermi ed esasperati: «Dunque se offendo i purissimi orecchi, è forse nello stile che non ha le giaciture della prosa armoniosa, canora, rotonda, dei buoni modelli. Ma lo stile è l'uomo, lo stile è la cosa: dunque è roba mia e del mio soggetto. Nessuno può impedirmi di essere quel che sono e di scegliere quegli argomenti che credo».[99] Queste posizioni ardentemente argomentate non solo contestualizzano, bensì acuiscono la portata della rivoluzione letteraria prima sperata e in seguito intrapresa di De Marchi: in uno scenario critico e intellettuale in cui il tracciato del gusto ufficialmente riconosciuto adeguato è sancito entro confini netti e inappellabili, lo scrittore milanese sceglie coraggiosamente di legittimare il suo sguardo su Milano e sul mondo appoggiandosi alla tradizione per rivivificarla dall'interno, anelando a una «rivoluzione (non politica) che viene [...] su ali di colomba».[100] I momenti di

98 Lettera al fratello Luigi datata 3 marzo 1890 in cui De Marchi argomenta in merito al suo *Demetrio Pianelli*; citata in ETTORE MAZZALI, *Introduzione* a *Demetrio Pianelli*, Milano, Garzanti, 1991, p. XXXI.

99 Cfr. ANNA MODENA, *Introduzione* a *Demetrio Pianelli*, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda Editore, 2000, p. LI.

100 Espressione celeberrima con cui Umberto Saba si riferisce al suo ultimo romanzo *Ernesto* per identificarne il valore e il ruolo formalmente e contenutisticamente rivoluzionario, in una lettera dell'agosto 1953 all'amico

perplessità e malinconica sfiducia per le sorti del futuro letterario italiano sono condivisi da molti colleghi, con i quali De Marchi ragiona e discorre sulle dinamiche problematiche fin qui illustrate. Degno di nota è un passo della lettera inviata da Milano all'amico Fogazzaro il 5 aprile del 1898 con il quale, oltre a diverse passioni e alla carriera letteraria, lo scrittore condivide inoltre la difficoltà di ottenere un riscontro e un'accoglienza soddisfacente per le proprie opere dai colleghi e dai critici contemporanei:

> Uno scrittore che pensa è ormai divenuto raro anche nella patria del Pascal e del La Rochefoucauld; da noi -tranne il Rosmini e il Manzoni- c'è poco da imparare in libreria. Io non so se l'avvenire troverà il suo gran poeta: mi fido di Lei che essendo sì nobile poeta, ha da avere qualche facoltà profetica che noi, poveri mortali, non abbiamo. [...] Dubito un poco che il grande poeta dell'avvenire possa uscire dalla classe più colta e più raffinata, e che possa nella sua forma ripetere le evoluzioni che Wagner produsse nella musica. [...] Il nuovo oggi è Mascagni: il grande maestro dell'avvenire ci verrà (se ci saremo) da questa era degli affetti spontanei e naturali. Così, penso, il grande poeta più che i raffinamenti dell'*Enciclopedia* ci darà le non conosciute sensazioni della vita nuova, che nascerà in contrasto -e sarà ruvido contrasto- con tutta la delicatezza della vita troppo vissuta. Victor Hugo pare anche a me il modello a cui più che ad ogni altro si accosterà il futuro poeta: e se per altezza ancor maggiore d'ingegno potrà essere un nuovo Dante non potrà essere che «volgare». Come questo grande intenderà Dio e la donna Ella non ha potuto dircelo, ma siamo persuasi che Dio e la donna avranno un gran posto nell'opera sua.[101]

Su questo sfondo sono in grado di stagliarsi, ad ogni modo, notevoli giudizi e apprezzamenti critici non solo sulla persona e sull'operato dello scrittore, ma anche sulla sua produzione letteraria. Oltre al già menzionato e riconosciuto successo internazionale de *Il cappello del prete*,[102] cospicuo è l'elenco di personalità accademiche e intellettuali che colgono la

Quarantotti Gambini (UMBERTO SABA e PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di Linuccia Saba, Milano, Mondadori, 1965, p. 134).

101 Lettera pubblicata in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 766-767.

102 Come notificato precedentemente in questa sede (cfr. capitolo I.1), *Il cappello del prete* viene tradotto in diverse lingue per l'estero; è inoltre uno dei primi romanzi a essere pubblicato, sui quotidiani, da nord a sud Italia (nel 1887 in appendice prima a «L'Italia. Giornale del popolo» e poi al «Corriere di Napoli»).

dimensione reale della rivoluzione demarchiana veicolata nelle sue opere. Succinta ma puntuale è la menzione che Pio Rajna stila in una lettera a Emilia Peruzzi, nella quale egli risponde alla richiesta di informazioni sul suo «antico scolaro» definendolo «un ottimo e bravo giovine, autore, fra le altre cose, dell'*Età ingrata*, l'*Età preziosa*, e di qualche romanzo lodato assai».[103] Negli anni in cui il giovane insegnante di via Brisa approda nei circoli letterari milanesi in cui frequenta e conosce i giornalisti e gli scrittori più noti e accreditati del momento, anche il celebre romanziere Salvatore Farina (1846-1918) spende parole di approvazione sulla penna demarchiana, di cui resta testimonianza in un biglietto autografo indirizzato a De Marchi il 28 ottobre del 1876:

> Gentilissimo Sig. De Marchi,
>
> Non ho letto *il sig. Dottorino*, ma conosco altre sue cosine piene di grazia; poiché Ella si è voluto rivolgere a me, faccia di più, mi venga a trovare, o mandi a me il suo *Dottorino*; io gli farò una lettera di raccomandazione al Brigola, o al Battezzati, od a qualcun altro. Sarei proprio contentone di essere di qualche utilità ad un giovine che non solo ha ingegno, ma è anche modesto, il che indica quasi sempre che si vede a fondo nelle difficoltà dell'arte. Le voglio stringere la mano, se ella vuole.[104]

Anche per *Demetrio Pianelli*, romanzo che ha subito considerevolmente la ghettizzazione di certa letteratura innovativa di fine Ottocento[105] e per il quale De Marchi ha sofferto maggiormente la mancata comprensione dell'anima originaria della prosa, non tardano ad

103 Lettera datata 25 novembre 1892 e citata parzialmente in R. MELIS, *«Il giudizio di Firenze». La corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi, 1892-1898*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 264.

104 N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 342.

105 Testimonianza diretta ne è una dichiarazione di Paolo Mantegazza (igienista e antropologo milanese), inserita in una entusiastica recensione del *Demetrio* contenuta nella lettera inviata a De Marchi del 6 novembre 1900, che esprime a chiare tinte il dispiacere per la sorte poco favorevole in cui si imbattevano opere come quelle dell'autore milanese: «E ho vergogna a dirlo, non conoscevo *Demetrio Pianelli* e neppure il nome dell'autore. Che orrore! In Italia siam tutti così. Conosciamo i più mediocri scrittori della Francia, della Germania e persino della Scandinavia ed io che scrivo da più di 40 anni non conoscevo uno dei romanzieri migliori del nostro paese. Compatitemi e perdonatemi. Siete un profondo psicologo e un pittore efficace, fedele della natura umana» (ivi, p. 390).

arrivare entusiastiche accoglienze da personaggi influenti e rilevanti come Edmondo De Amicis. In una cartolina postale del 19 agosto 1900, il romanziere onegliese tesse lodi appassionate della nuova edizione del *Demetrio*, sottolineandone la profondità di analisi sociale e la dimensione espressionistica della forma:

> Benissimo. Pieno di sentimento, di forza, d'arguzia, di osservazioni originali e profonde. Ho letto due volte molte scene; non so quante volte l'ultima fra il Pardi e la moglie, che è una meraviglia, una delle più belle e terribili cose che abbia mai lette. E tirerei avanti un pezzo se non fossi stanco e restio a scrivere per debolezza degli occhi. Abbia l'espressione della mia più calda e sincera ammirazione [...].[106]

Singolare infine è il rapporto che De Marchi riesce a costruire, per ciò che concerne la sua produzione letteraria, con le personalità dell'ambiente accademico in cui egli opera. L'eccezionalità di tale contatto risiede in due diversi aspetti. Il primo concerne la sua figura di docente-romanziere in quanto, nella società dell'epoca, è consuetudine maggiore che all'insegnamento accademico si affianchi un'attività letteraria poetica, mentre anomalo è l'interesse nei confronti della pratica del romanzo (notoriamente considerato ancora genere poco nobile), soprattutto se d'appendice come nel caso di De Marchi. Il secondo aspetto tocca invece l'invio dei suoi romanzi alle conoscenze dell'Accademia al fine di ottenerne un parere critico: sottoporre le opere narrative di letteratura contemporanea a personalità come l'etruscologo Elia Lattes o il massimo linguista italiano Ascoli è un'iniziativa che sicuramente trae coraggio dal riconosciuto prestigio sociale dello scrittore milanese, ma che si colloca tuttavia come un'esperienza insolita in virtù del carattere inedito di tali scritti. Le risposte desiderate da De Marchi non tardano ad arrivare e sono molto positive, come si legge ad esempio in un biglietto di Elia Lattes scritto in data 16 febbraio 1892 nel quale il professore appare felicemente colpito da *Arabella* tanto da giungere ad asserire come «dopo il Manzoni» egli non abbia più rinvenuto «un

106 Ivi, p. 389.

libro italiano dove le figure fossero così scolpite, così luminosamente fotografate come in questa [...] *Arabella*».[107] Riscontri favorevoli verso *Arabella* dall'ambiente accademico sono riservati anche fuori dall'ambiente milanese, con attestazioni di pregevole interesse in quello padovano attraverso la voce di Guido Mazzoni:

> Chiarissimo signore, il suo romanzo mi ha tenuto, in questi giorni passati, in uno stato continuo d'eccitazione: l'interesse mi aveva afferrato; e mentre volevo seguitare la lettura, ero obbligato a interrogare negli esami! Mi rallegro di cuore con Lei, che ha saputo dare al *Pianelli* un séguito come *questo*, di vita vera, maestrevolmente rappresentata. Ella è ormai padrone della tecnica, e se ne vale egregiamente per un ideale artistico di un'alta e feconda virtù [...].[108]

Le circostanze disinteressate di questi scambi epistolari rifuggono ogni dubbio circa la natura sincera e spontanea delle numerose testimonianze di stima e approvazione letteraria. Questa percezione viene confermata da una seconda lettera dello stesso Mazzoni, scritta quasi a distanza di un mese dalla precedente:

> Chiarissimo e, aggiungo, caro signore,
>
> scrivo subito al Nencioni per raccomandargli caldamente di parlare nella *N. Antologia* de' suoi romanzi; su' quali è vergogna la critica nostra, che sentenzino soltanto non dirò gl'illetterati ma i giornalisti politici (quanta differenza c'è?). Scrivo al Nencioni perché non è possibile a me come vorrei, dire in un articolo la stima che fo del suo ingegno e dell'arte sua. Son fuori, da un pezzo, da quella letteratura costante e severa che deve fare de' romanzi chi vuol parlarne con cognizione di causa; ché io credo dovere del critico delle cose odierne applicare il metodo che usiamo per le antiche [...].[109]

La *sententia* di Mazzoni, con quel «vergogna», esprime l'amara disapprovazione per il

107 Cfr. GUIDO LUCCHINI, *Emilio De Marchi milanese: fra giornalismo e istituzioni accademiche*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 37.
108 Cartolina postale inviata a De Marchi il 18 dicembre 1892 (*ibidem*).
109 Ivi, p. 38.

mancato riconoscimento riservato a De Marchi mentre era in vita, ricollegandosi alle diverse testimonianze epistolari in cui si palesa la stessa incredulità e tra cui spicca la già citata «e ho vergogna a dirlo, non conoscevo *Demetrio Pianelli* e neppure il nome dell'autore. Che orrore! In Italia siam tutti così» del Mantegazza.

Ciò rappresenta pienamente non solo il *fil rouge* della breve presentazione e contestualizzazione degli epistolari demarchiani intrapresa in questa terza sezione dell'elaborato, ma anche il cuore dell'argomentazione (inizialmente espressa) che sottende la loro importanza e il loro valore interpretativo assolto all'interno di una analisi critica completa della figura di De Marchi e delle sue opere.

Lo studio di queste carte, inedite per lungo tempo, risulta pertanto essenziale affinché si realizzi una corretta ed esauriente osservazione critica, coniugata conseguentemente a una valida ricollocazione dell'autore nel panorama letterario di fine Ottocento. Un lavoro innestato su queste prospettive permetterà inoltre, soprattutto, di attingere a quelle preziose informazioni in grado di concedere risposte dirette a quesiti, seppur banali, ancora irrisolti.

CAPITOLO SECONDO

POLIFONIA COSTITUTIVA: DE MARCHI AUTORE DI CONFINE

Il ritratto di De Marchi emerso dal percorso critico intrapreso fino a qui evidenzia notevoli spunti di riflessione i quali, nonostante siano molti differenti l'uno dall'altro, sono annoverabili tutti a un unico nucleo di riferimento, ovvero la poliedricità. Questa parola chiave diviene cifra distintiva dell'autore, in quanto non si riferisce esclusivamente al composito ventaglio di professioni, carriere e interessi demarchiani ma individua una vera e propria matrice, un atteggiamento esistenziale con cui egli vive ogni declinazione della realtà.

Come si verificherà in seguito, tale disposizione mentale coinvolge pertanto oltre gli eventi biografici soprattutto la produzione letteraria. Quest'ultima è in grado di assestarsi su orizzonti sorprendentemente eclettici non solo per il notevole numero di tipologie artistiche nelle quali si realizza (teatro, poesia, romanzo, romanzo d'appendice, critica letteraria, giornalismo), ma anche per la straordinaria varietà di generi letterari con i quali De Marchi si interfaccia, in modo più o meno regolare, nel corso della sua vita. In una ricerca continua che tutto sfiora e non si ferma mai, lo scrittore milanese lavora infatti con materiali eterogenei provenienti da movimenti culturali dell'Italia e dell'Europa di fine Ottocento anche molto distanti fra loro (basti pensare al binomio Romanticismo-Naturalismo, o Tarchetti-Balzac), ma che risultano sapientemente (e inaspettatamente) amalgamati nella originale rielaborazione intellettuale e letteraria partorita da

De Marchi.

Se per l'autore la letteratura è fedele rappresentazione della realtà e della coscienza umana, diventa evidente il legame tra l'attitudine poliedrica che lo spinge a intraprendere i celeberrimi sperimentalismi letterari e la visione caleidoscopica, perennemente *in fieri*, che l'autore costruisce del mondo. Le grandi questioni della vita (che saranno poi le grandi tematiche delle sue opere) come l'amore, la morte, la concezione della donna, il lavoro e la religione sono al centro di una polimorfia che si sviluppa su due piani. Nel primo, afferente alla dimensione della vita reale, si assiste al concetto effettivo che il De Marchi-uomo ha di ognuna di queste tematiche. Nel secondo, concernente la dimensione letteraria, è possibile notare come la trattazione delle questioni chiave sopra citate non solo compia una notevole metamorfosi da un'opera all'altra, ma giunga ad approdi finali che differiscono talvolta notevolmente dalle visioni personali espresse dall'autore in altre sedi (quali ad esempio l'epistolario, di inestimabile contributo anche in quest'occasione). Ciò istituisce una relazione *sui generis* tra le concezioni esistenziali del De Marchi-scrittore e quelle del De Marchi-uomo, che configura le prime come allotropi letterari delle seconde.

In seno a tali premesse, il secondo capitolo dell'elaborato si propone come diretto correlativo della prima sezione. Alla ricapitolazione biografica, in cui si sono indagati gli scorci privati della poliedricità demarchiana a partire dalla testimonianza diretta dell'autore, corrisponde infatti la disamina approfondita di tale caratteristica nella dimensione letteraria, basata quindi sul riscontro immediato nei testi, per mezzo di una dinamica critica e interpretativa che vede funzionare entrambi i poli come due facce della stessa medaglia.

II.1 La realtà attraverso il prisma demarchiano

Carlo Alberto Madrignani, nell'articolo *Demarchiana. Punti fermi e punti interrogativi*, menziona la mancanza di una rassegna sicura e definitiva del pensiero demarchiano in merito a diverse questioni esistenziali, dalla politica alla religione. Dopo aver commentato il «manzonismo intimo e connaturato» che Titta Rosa affibbia a De Marchi, il critico mette in luce infatti l'impossibilità di concludere osservazioni assolutistiche concernenti la posizione di De Marchi su molti temi filosofici e morali. Egli denuncia la facilità con cui parte della critica ha formulato interpretazioni con pretese di esaustività così radicate da divenire veri e propri luoghi comuni dello studio demarchiano, anche lì dove risultava insidioso farlo:

> Il Titta Rosa nella sua *Presentazione* parla di un manzonismo intimo e connaturato del De Marchi; è un luogo comune da rivedere: non si può negare una certa 'aria di famiglia' tipica dell'ambiente milanese, ma retrodatare la problematica del De Marchi è un errore di prospettiva che falsifica la direzione di esperienze che hanno tutt'altro segno. Non è ancora stato fatto un censimento delle idee o posizioni che il De Marchi è venuto assumendo nei confronti dei movimenti filosofici o scientifici (si era in pieno positivismo), religiosi o politici al centro di un ambiente e un momento ricchi di cambiamenti e rentrées impegnativi e 'compromettenti', ma calato in questo *habitat* naturale diventa difficile parlare di manzonismo […].[110]

L'articolo risale al 1964, ovvero un anno prima che Giansiro Ferrata concludesse, con *Varietà e inediti*,[111] il progetto editoriale della ricca silloge di testi demarchiani, tra i quali diverse opere pedagogiche e saggi critici, fino ad allora rimasti nell'ombra perché inediti o a causa del mancato aggiornamento di pubblicazioni successive alla prima. Il contributo di Ferrata è ad esempio il primo apporto importante per l'epistolario, in quanto prima del 1965 vengono

110 CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *Demarchiana. Punti fermi e punti interrogativi*, in «Belfagor», gennaio 1964, pp. 573-584: 575.

111 G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit. Un ulteriore traguardo verrà raggiunto nel 2005 con la pubblicazione di diverse lettere di De Marchi indirizzate a famigliari e amici nel più volte menzionato volume *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit.

pubblicate solo alcune lettere su rivista o in volume[112] e stralci di alcune sezioni dei vari carteggi (come quella della corrispondenza tra l'autore e Fogazzaro).[113] L'affermazione di Madrignani risulta dunque assai pertinente per l'epoca e, grazie alle dette successive pubblicazioni, è possibile finalmente intraprendere un tentativo di sistematizzazione del pensiero personale di De Marchi circa tali tematiche chiave.

Il primo quadro generale di notevole interesse riguarda la percezione di De Marchi della società contemporanea e dei valori a essa riconducibili. Personaggio protagonista in prima linea della vita cittadina e della dimensione sociale e civile milanese (ma non solo), l'autore esprime in numerose occasioni il rammarico nostalgico per la condizione in cui versano i tempi e, nello specifico, la *sua* Milano, rea di aver dissipato la propria originaria gloriosa identità. *Milanin, Milanon*[114] rappresenta per antonomasia questi sentimenti: in una prosa cadenzata in milanese, l'anima reale dell'opera è celata dietro la maschera di perfetta fotografia d'epoca, secondo il modo in cui la maggior parte della critica l'ha (entusiasticamente) accolta, travisandola. Le finalità del testo non sono quelle di rappresentare realisticamente la Milano di fine Ottocento, bensì si esplicitano in una rievocazione arcadica e malinconica, in un'amara presa di coscienza di uno scrittore innamorato che, cercando di contemplare ancora una volta le vie della propria cara città, non le riconosce più. De Marchi ricorre a diversi moduli espressivi per dipingere tale scenario, ad esempio abbandonando parzialmente i toni del romanticismo sociale a favore di una tangenza più concreta agli influssi veristici, soprattutto nelle novelle scritte tra il 1880 e il 1888. Lo sconvolgimento dei costumi popolari, in cui giocano un ruolo non marginale le dinamiche sociopolitiche scatenate dalla crisi agraria degli anni Ottanta dell'Ottocento, inquieta profondamente lo scrittore. L'insicurezza economica che colpisce anche le famiglie della piccola

112 Tra queste, le lettere indirizzate ad Arcangelo Ghisleri edite nel volume *La scapigliatura democratica-Carteggi di A. Ghisleri 1875-1890*, a cura di Pier Carlo Masini, Milano, Feltrinelli, 1961.
113 VITTORE BRANCA, *Lettere di Antonio Fogazzaro e di Emilio De Marchi*, in «Nuova Antologia», maggio 1942.
114 E. DE MARCHI, *Milanin Milanon. Prose cadenzate milanesi*, Milano, Carlo Aliprandi Editore, 1902.

e media borghesia, l'inurbamento forzato dei contadini e la negata possibilità di una sussistenza decorosa per le piccole imprenditorialità agrarie domestiche mutano irrevocabilmente lo scenario dell'Italia dell'epoca, tradotto da De Marchi in maniera efficace nei personaggi e nelle ambientazioni della produzione letteraria. Proprio in una delle sue prove narrative più sofferte e controverse (anche per la mancanza della revisione finale dell'autore), *Redivivo*,[115] si ritrova una delle conseguenze degli sconvolgimenti sopra descritti, ossia l'avvento di una vera e propria nuova religione: quella economica. La forza imperante con cui la logica del denaro sovverte l'intero sistema di valori è l'architrave su cui poggia l'intera trama la quale, non a caso, è la risultante di due piani che si intersecano nel gioco narrativo: quello apparentemente principale, della fabula, si focalizza sulla vicenda del protagonista morto e poi redivivo; quello apparentemente secondario, concernente i motivi dell'ambizione industriale e dell'arrivismo sociale, che da semplice sfondo diventa significato trainante dell'intera narrazione. Nell'opera più cupa e irrisolta di De Marchi si compendia in modo completo e impressionistico l'anima delle agitazioni e dei cambiamenti che hanno stravolto certezze profondamente radicate. A tale proposito, uno dei temi che risalta maggiormente, anche in virtù della novità della trattazione, è la diffusione del mito americano, che giunge a permeare il tessuto della società italiana di fine Ottocento. La frenesia che travolge la quotidianità milanese è spesso paragonata o direttamente ricondotta al consumismo insorgente e alla realtà americana che irrompe prepotentemente sulla scena della tradizione italiana. Nelle pagine di *Demetrio Pianelli*, i luoghi del testo con questi riferimenti sono numerosi: «a Chiaravalle, colla prospettiva del famoso campanile davanti agli occhi, colla vista aperta dei prati [...] si capisce che la vita della povera vedova dovesse scorrere liscia come l'olio. I ragazzi avevano trovata l'America»[116] informa l'io narrante circa Beatrice e i

115 Il romanzo esce inizialmente sulle pagine del «Mattino di Napoli» (1895) intitolato *Il morto che parla*, per poi essere pubblicato con il titolo definitivo nel 1896 sull'«Italia del popolo» e nel 1910 in volume, per i tipi Treves, a cura della famiglia.

116 E. De Marchi, *Demetrio Pianelli*, cit., pp. 349-350.

suoi figli; nell'introduzione del personaggio di Cesarino, De Marchi si sofferma dettagliatamente sull'aspetto di Lord Cosmetico, notando che «la barba nera e crespa, morbida, divisa in due piccole punte sul mento, finiva col dargli quel carattere contegnoso e diplomatico che in questi tempi di americanismo insorgente non si trova più che nei grandi camerieri del Cova»;[117] infine, in un momento di leggera riflessione, il narratore afferma che Demetrio non era avaro e che, se non è mai potuto essere generoso come avrebbe desiderato, era a causa delle ristrettezze economiche «ma poiché da qualche parte questa fortuna stava per arrivare, voleva far vedere che anche lui sapeva essere grande e generoso. Non c'è mestiere più bello che fare lo zio d'America».[118]

All'ascesa di nuovi miti e differenti valori corrisponde la caduta di parte delle virtù su cui si reggevano il sistema culturale e il costume dell'epoca. Con la crisi della tradizione contadina e l'assenza di modelli validi nella nuova cultura della metropoli, De Marchi non riesce a offrire nobilitazioni né a indicare nuovi ideali validi a cui si possa aggrappare la società. In un travaglio che ammette a se stesso e al mondo tale impossibilità, l'autore racchiude in *Giacomo l'idealista* la consapevolezza del tramonto dei paradigmi e delle ideologie tradizionali, abbandonandosi ai toni di un fatalismo che sconfina talvolta nell'agnosticismo. In un passo decisamente esemplificativo in merito, De Marchi esprime attraverso le parole di Giacomo il «filosofo» il senso di spaesamento che attanaglia gli intelletti di fine secolo:

> Tocca a chi ha avuto la visione dell'infinito, tocca a chi sente dentro di sé il fluttuare divino di quest'onda instancabile, il purificare le miserie della terra e risanare i deboli, che il destino condanna alle angustie dell'egoismo.
>
> Tutta l'umanità dotta ed indotta naviga per questo misterioso mare senza sponde. Forse è una barca sola, che ci trasporta tutti nella direzione di una Volontà; e poco importa

117 Ivi, p. 7.

118 Ivi, pp. 194-195. A tale proposito Anna Modena sottolinea che questa è una delle prime occorrenze letterarie della figura dello "zio d'America", «entrata nel costume in seguito all'emigrazione, divenuta consistente proprio tra il 1870 e il 1880» (ivi, p. 195, nota 2).

> che tu segga a prora o a poppa. Ben poca cosa è qualche passo, che tu muova sul ponte della barca nella direzione del viaggio comune o nel senso inverso. Tutti approderemo o prima o dopo alla stessa riva.[119]

Di pari passo si rileva il deflagrante impatto con il crollo della fede nei valori intellettuali, il quale si dirama nelle pagine del romanzo proprio per mezzo delle parole del protagonista, il filosofo che vive mortificato per «questo sapere che non sa far nulla», soprattutto paragonato al duro e 'reale' lavoro del padre: «tutte le volte che vedo mio padre sudar sotto il sole, intento a caricare e scaricare mattoni, che lo sento litigare cogli operai e coi capimastri, quando torna dai mercati rauco, spossato, abbattuto, mentre io sto qui di sopra a conciliare i nominalisti coi realisti o a sostenere il concetto dell'anima universale».[120]

La denuncia del depauperamento dei valori intellettuali e della crisi degli ideali della tradizione non penetra solo nelle ultime opere (*Redivivo*, *Giacomo l'idealista*, *Arabella*), ma si può intravedere anche negli scritti giovanili, come le novelle *Don Asdrubale*[121] e *Carliseppe della Coronata*.[122] Se la prima inaugura il percorso della produzione narrativa tragica in cui è posta in rilievo l'impossibilità dell'umanità di sfuggire al proprio destino, la seconda rappresenta tra i più congrui esempi demarchiani di quel realismo sviluppato in assenza di ogni moralismo. La realtà fatta di padroni usurpatori di terre e di ingiustizie inappellabili è infatti narrata da sequenze oggettive, fotografie che non ammettono nessuna declinazione circostanziale sentimentalistica o moralistica e che si differenziano notevolmente, pertanto, dalla vena generale di De Marchi, il quale nelle sue opere è solito inserire almeno un lieve riscatto esistenziale per i poveri e gli umili, compensando il fato avverso con i loro buoni sentimenti.

Proprio la compartecipazione e l'interesse per le classi subalterne è ulteriore espressione

119 Id., *Giacomo l'idealista*, in *Tutte le opere. I grandi romanzi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1960, p. 1065.
120 Ivi, p. 785.
121 Pubblicata in volume nel 1878 insieme al romanzo *Due anime in un corpo* e le novelle *Lucia* e *Carletto in collegio*.
122 E. De Marchi, *Sotto gli alberi*, Milano, Agnelli, 1882.

della concezione demarchiana della società e, conseguentemente, del ruolo che lo scrittore deve assumere, soprattutto in virtù degli sconvolgimenti valoriali in atto in quegli anni. La posizione di De Marchi deriva da due stimoli differenti, ma che finiscono per fondersi perfettamente nella sua produzione letteraria. Il primo pertiene all'idea di virtù, che secondo l'autore è direttamente connessa anche all'attenzione e al sentimento di pietà verso i "vinti dalla vita":

> Niente è più bello e più grande della virtù: l'integrità del carattere vale più d'ogni fortuna; l'uomo virtuoso basta a sé. Fonte della virtù è la buona educazione la quale deve consistere nel buon uso della ragione, nel sentimento di rispetto a sé, nella pietà verso gli infelici, nella religione.[123]

Il secondo afferisce invece alla percezione del compito della letteratura e dell'importanza che questa debba essere sempre, anche attraverso strade diverse, funzionale per la realtà e la comunità. Per lo scrittore milanese, scrivere per il popolo è infatti non solo una vocazione ma una prerogativa imprescindibile, senza la quale sarebbe invalidata qualsivoglia espressione artistica:

> Oggi chi non scrive pel popolo e colla lingua del popolo butta il tempo e l'inchiostro...
>
> [...] la voce «popolare» è usata a significare un nobile lavorio di molte forze convergenti allo scopo di una sempre maggiore educazione pubblica. Io e voi e il Manzoni non diamo alla parola di popolo un significato stretto e privilegiato che indichi ancora una base che bisogna inchinare e adulare. Io e Voi e il Manzoni siamo il popolo, e se le pareti di questa sala si aprissero lo vedremmo, questo gran popolo, brulicare vario e vivo in tutte le sue potenti attività. Vi appartengono tutti [...] vi entrano i poveri e i ricchi, i dotti e gli indotti e non ne restano esclusi che gli oziosi, i vigliacchi, gli uomini negativi e i dissoluti di cui si forma la plebe.
>
> Quando si dice dunque letteratura popolare non s'intende qualche cosa di lacero e di

123 Commento di De Marchi alle *Odi* pariniane, contenuto in una lezione dell'inedito *Corso di stilistica* del 1895 (cfr. CECILIA PERUCCI, *Inediti di Emilio De Marchi: "Corso di stilistica" 1895. Tesi di laurea*, Università degli studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof.ssa M.A. Grignani, a.a. 1984-1985, p. 225).

mal vestito: bensì qualche cosa di nobilmente vivo e buono pel nostro tempo.[124]

De Marchi si assume un impegno preciso e fortemente sentito nei confronti del pubblico, attraverso una solennità storicizzata e universalizzata anche grazie alla particolare occasione nella quale pronuncia il discorso di apertura dei festeggiamenti del primo centenario della nascita di Manzoni, il 7 marzo 1885, al Circolo popolare di Milano.

Accanto all'ampia panoramica della concezione demarchiana della società si situa la tematica religiosa-spirituale. La questione si presenta piuttosto problematica e talvolta irrisolta in quanto l'autore dimostra, tanto nelle sue opere quanto nei suoi epistolari privati, di avere un rapporto ambivalente nei confronti del Cristianesimo.

Il primo dettaglio degno di nota è come la modernità di De Marchi, rilevata anche per altri concetti quali la percezione della donna e dei ruoli marito-moglie all'interno del matrimonio, si riscontri anche sul versante religioso. In una società già all'epoca eurocentrica, in cui la sezione occidentale del mondo è identificata come il principale (se non l'unico) punto di riferimento, l'autore dimostra una profonda coscienza della presenza legittima degli altri popoli, ognuno con i propri valori, la propria storia, la propria appartenenza. Nel commentare il poema intitolato *Lucifero*, scritto da Mario Rapisardi, egli sottolinea che il «collocarsi davanti all'umanità» per rivolgere il proprio messaggio «è cosa nuova in un'età e in un paese in cui soverchia la letteratura da gabinetto e da spogliatoio»:

> A questa umanità, dopo Dante, nessun poeta aveva più parlato così direttamente. Il Tasso e il Milton non s'erano rivolti che ad una parte di essa, sebbene la più considerevole, la cristianità; ma nessuno ancora aveva posto mano al più grande, al più interessante di tutti i fatti, quello della esistenza di Dio.[125]

124 E. De Marchi, *L'opera di Alessandro Manzoni*, in *Varietà e inediti*, cit., p. 284.
125 Id., *Lucifero. Poema di Mario Rapisardi*, in *Varietà e inediti*, cit., p. 165.

Compendiata in una manciata di parole (quel «ad una parte di essa»), l'apertura mentale dell'autore sorprende per la naturalezza con la quale essa si dichiara, soprattutto se messa a confronto con altre dinamiche internazionali come ad esempio la questione della schiavitù, la cui abolizione era, all'altezza del 1865, ancora in fase di assestamento.

Dinnanzi a una mente curiosa e spesso precorritrice dei tempi è lecito che non sorprenda, pertanto, l'impietosa analisi disincantata che De Marchi intraprende delle istituzioni di tale Cristianesimo e che talvolta raggiunge, come nel caso de *Il cappello del prete*, esiti polemici di vivo interesse. Nel romanzo di ambientazione napoletana l'autore sviscera la dimensione istituzionale della Chiesa celando talora, dietro l'abile prosa fugace da romanzo d'appendice, considerazioni taglienti e puntuali. L'iconica figura di prete Cirillo, detto *u' prevete*. incarna a pieno titolo le caratteristiche del prete-amministratore più devoto alla religione del denaro che a quella cristiana. La vena truffaldina del ministro di Dio non è però l'unico mezzo attraverso cui De Marchi veicola la propria disapprovazione verso certi esponenti della Chiesa: è notevole ad esempio che tra le prime motivazioni per cui Cirillo aspira a liberarsi dell'angusto «bugigattolo» in cui vive vi sia la possibilità di liberarsi dei fedeli che lo assillano per avere numeri vincenti da giocare al lotto.

Il problematico atteggiamento demarchiano nei confronti del Cristianesimo non si riduce, ad ogni modo, alla severa critica dell'istituzione-Chiesa e dell'ortodossia ma abbraccia, in una continua e inquieta ricerca, il dubbio assoluto, il senso delle cose e della vita terrena. Tale rapporto tormentato giunge all'apice nei momenti di sconforto, quando la vita sottopone all'autore prove durissime quali la morte della madre prima e quella della figlia Cesarina poi. Come è comprensibile, in queste occasioni la già fragile identità religiosa di De Marchi subisce un ulteriore colpo, immersa nella disperazione non tanto di chi perde la persona amata ma, piuttosto, di chi non ne capisce nemmeno il perché: «son prove terribili in cui si dubita della

"Ragione" che guida e dirige le cose e per poco non si preferisce di credere alla vera "materialità" che le accozza»[126] scrive all'amico Fogazzaro, in risposta alla vicinanza dimostrata dallo scrittore vicentino con un biglietto di condoglianze. In quella missiva, il commento dello scrittore non va oltre, come se la voce si rompesse per l'emozione e fosse ancora troppo presto per parlare del lutto ma torna ad accennarvi, in una frase più argomentativa, un mese e mezzo più tardi: «vorrei poter credere di più alla Legge che governa così male i nostri casi. A volte mi pare che tutte le speranze mi sfuggano di sotto i piedi».[127]

La prospettiva in cui va analizzata la questione religiosa non deve tuttavia arrestarsi solamente a questi momenti, al fine di non incorrere in un ritratto errato di un De Marchi miscredente. Il Cristianesimo è un riferimento centrale nell'esistenza dello scrittore a vanta l'onnipresenza sia nella sua vita quotidiana sia nelle sue opere. Di religione e di Dio parlava diffusamente con i colleghi dell'Accademia e proprio con Fogazzaro, come testimonia buona parte della loro corrispondenza. I ministri di Dio sono inoltre figure con cui De Marchi ha sempre avuto confidenza: i preti hanno fatto parte della vita sia della famiglia d'origine sia di quella creata con la moglie Lina, come il sacerdote rosminiano Gaspare Ferrari (amico di famiglia e precettore d'infanzia dei fratelli De Marchi) oppure padre Giuseppe Riboldi (che è stato di grande conforto alla famiglia a seguito della perdita della primogenita).

Un ruolo speciale e articolato è ricoperto, all'interno dell'affresco delle concezioni demarchiane, dalla concezione dell'amore e della donna.

Il tema amoroso ricorre in maniera diffusa in tutte le opere (da quelle narrative alla poesia a quelle pedagogiche) ed è rappresentato attraverso diversi moduli espressivi. La linea generalmente adottata dalla narrazione demarchiana dipinge l'amore come una forza naturale e inesorabile, al cui magnetismo nessuno ha facoltà di sottrarsi. I protagonisti subiscono infatti

126 Lettera indirizzata a Fogazzaro datata Paderno Dugnano, 21 agosto 1897 (G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., p. 760).
127 Lettera a Fogazzaro del 14 ottobre 1897 (ivi, p. 761).

impotenti i vortici della passione amorosa e delle spesso implacabili conseguenze, fagocitati in un turbinio che oblia sensi e giudizio e che ricorda, in questa prospettiva, la dantesca «bufera infernal», sovrana del celeberrimo quinto canto dell'*Inferno*.

Oltre che attraverso la trama e le singole storie dei personaggi, la presenza dell'amore caratterizza anche il paesaggio il quale, in diverse occasioni, è costruito narrativamente per essere non solo sfondo adeguato della vicenda bensì strumento di esaltazione che sostiene e amplifica la componente amorosa. Pietro Dettamanti, in un saggio analitico sull'opera *Col fuoco non si scherza*, evidenzia tale funzione strumentale assolta dalle ambientazioni cardine del romanzo tra le quali spicca, per importanza e per efficacia descrittiva, il lago:

> L'immagine romantica risulta accentuata, nelle pagine del romanzo, da un particolare gusto per la luce, le macchie di colore, i profumi dei giardini, mentre la natura, perso ogni aspetto terribile o sublime, appare prevalentemente come armonioso risultato dell'intervento dell'uomo.[128]

Congiuntamente alle famose divagazioni sognanti dei giardini di Villa Carlotta (curati significativamente dal padre di Regina, che ne è il giardiniere), le atmosfere dipinte da De Marchi nelle descrizioni del lago costituiscono gli spazi di redenzione nei quali è concesso all'eterna lotta tra sentimento e passione, tra eros e *peithos* (scontro che attanaglia l'intero svolgimento della trama), di trovare uno spiraglio di anelato armistizio.

Le diverse modalità con cui l'amore è filtrato attraverso il prisma demarchiano sono trasposte sulle pagine per mezzo di personaggi e situazioni molto differenti. In una collocazione di amore moralmente sbagliato (in quanto fedifrago) ma non condannato (perché genuino è l'ardore che muove la protagonista) si sviluppa il rapporto, protagonista della novella *L'anatra*

128 PIETRO DETTAMANTI, *Il lago di Como in un romanzo di Emilio De Marchi*, in «Cahiers de civilisation alpine - Quaderni di civiltà alpina», n. 7, 1988, pp. 183-190: 187.

selvatica,[129] tra Cecilia Manardi e Rostignac, pseudonimo del cancelliere Barigini. La protagonista è infatti imprigionata in un rapporto coniugale insoddisfacente, che vede marito e moglie appartenere a due universi opposti: Cecilia, amante della letteratura e per indole donna curiosa, che «aveva ricevuto una discreta educazione nel collegio di Cernusco, ciò che le permetteva di leggere non solo il "Padrone delle Ferriere" in francese ma anche qualche bel romanzo del Daudet, del Bourget»; e Baldassarre Manardi, pragmatico e venale bottegaio di provincia, il quale «non sapeva legger bene che i suoi libri maestri e i bilanci della Popolare».[130] A sconvolgere la monotonia matrimoniale arriva il cancelliere Barigini il quale, intellettuale con le medesime passioni culturali e letterarie di Cecilia, si innamora della donna e intraprende un corteggiamento discreto ma inarrestabile, attraverso la pubblicazione di scritti e poesie firmate con lo pseudonimo Rastignac e a lei dedicati. Inizialmente restia, la protagonista non riesce a sottrarsi alla nascita e alla crescita di un sentimento amoroso sempre più forte, che la consuma e la fa bruciare «come una candela accesa da due parti».[131] Direttamente proporzionale al sorgere dell'amore per il letterato è l'insorgere dell'odio nei confronti del marito e della vita che con l'uomo ha costruito fino a quel momento. In una sorta di epifania, Cecilia prende coscienza in modo profondo di non appartenere né a quell'uomo né a quella bottega:

> Sentiva una voglia pazza di sparare, come Edda Gabler, colpi di pistola nei vasi di mandorle e delle perline toste. Al contatto di Rastignac si sentiva un'altra donna, non più la droghiera di Terzano, ma un'amazzone che preparava le armi per una battaglia.
>
> Nell'amore di Rastignac trovava, non dirò se stessa, ma l'angelo che aveva dormito in lei fino a quel giorno. Egli aveva parlato più volte della risurrezione degli spiriti. Ebbene, Cecilia Manardi sentiva qualche cosa che si muoveva sotto le pietre del sepolcro. Viveva ormai di lui, per lui, elevandosi come un'aquila nel mondo del pensiero e dell'amore intellettuale, dimenticando la sua sorte di anatra selvatica condannata a pascersi di vermi e a

129 E. De Marchi, *L'anatra selvatica*, in *Nuove storie di ogni colore*, Milano, Libr. edit. Galli di Chiesa e Guindani, 1895.
130 Id., *L'anatra selvatica*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, cit., pp. 705-706.
131 Ivi, p. 710.

> gemere in un cesto chiuso provando insieme a impeti di ribellione, impeti non meno orgogliosi di felicità che la spingevano a imprudenze fatali.[132]

Il finale tragicomico che vede l'evolversi della figura inizialmente salvifica di Rastignac in un mero imbroglione getta la donna in uno sconforto totale, la cui genesi non è dovuta solo alla scoperta deludente della reale natura dell'amato ma, soprattutto, alla difficoltà di tornare a una quotidianità ormai impossibile per lei: la presa di coscienza di Cecilia e l'aver provato sentimenti così veri e vibranti (seppur nei confronti di un imbroglione) rende il ritorno alla vita *ante Rastignac* una condanna insostenibile. Una moderata comprensione per la protagonista da parte di De Marchi trapela solo da alcuni dettagli in quanto, non potendo essere palesata nella direzione della trama, si esprime attraverso la delicatezza quasi empatica con cui egli ritrae i sentimenti prima e l'afflizione poi della sventurata.

Accanto all'amore-passione costellato da sacrifici e rinunce l'autore rappresenta, anche se con minor frequenza, la versione non drammatica del sentimento. La penna demarchiana riesce talora in esisti leggeri i quali, soprattutto nella poesia, arrivano al lettore come felici istantanee più disimpegnate. La produzione poetica riesce a regalare a De Marchi la possibilità di declinare l'amore anche in queste vesti, probabilmente perché meno vincolata rispetto ai romanzi d'appendice dall'esigenza 'scenica' di una trama ricca di colpi di scena e *pathos* drammatico.

Nelle raccolte poetiche si libera quella famosa ironia sul cui giudizio positivo la critica non ha mai tradito titubanze, in grado di rimuovere molte delle pagine demarchiane dall'oblio della periferia letteraria. I sonetti di argomento amoroso sono infatti sede di slanci di garbata irriverenza che alleggeriscono la complessità con cui il tema è solitamente trattato:

> O signorina, la domanda è tale
> (diceva un giorno il dotto professore)

132 Ivi, p. 714.

che m'imbarazza. -*Che cos'è l'amore?*
È un astratto che spesso però vale

più del concreto: è voce originale
e derivata a un tempo: è di candore
sinonimo, ma più d'uno scrittore
l'usa come espressione d'ogni male.

Lei, così bella, me lo può usare
come *gioia*, *speranza*, *confidenza*,
ed anche come *vivido entusiasmo*...

Per me che son lì lì per invecchiare,
quando amore non suona reticenza,
se non sbaglio, non è che un pleonasmo.[133]

Quando la tematica amorosa è approfondita scevra dall'ammiccante ironia di poesie come quella appena citata riesce, tuttavia, a rimanere composizione leggiadra ed eterea nella sua semplicità:

Se questo è proprio il libro del tuo cuore,
io scriverò tre sole
e semplici parole:
amore - amore - amore...

Amor che porta in alto e presta l'ale
all'anima immortale.

Amor che porta al miserando tetto
del muto poveretto.

Amor, che ovunque si distende e posa,

133 ID., *Una lezione di lingua*, in *Vecchie cadenze e nuove*, Milano, tip. Agnelli, 1899, p. 115.

ove sorge una spina apre una rosa.[134]

Proprio quest'ultimo compendio concettuale in versi sembra avvicinarsi alla concezione dell'amore che si scorge nelle testimonianze più intime e dirette del pensiero di De Marchi, ovvero l'epistolario. Elemento di dissonanza che stimola e incuriosisce è infatti come la maggior parte degli scritti demarchiani diverga in maniera evidente (e talvolta dissacrante) dalla considerazione dell'amore e della donna che l'autore dimostra di avere, espressa nella corrispondenza. Nelle lettere scambiate con Lina (ma non solo) emerge una percezione totalmente differente da quella realizzata dallo scrittore nella produzione letteraria e, se da una parte ciò può trovare giustificazione nel dover mettere la trama al servizio del genere letterario e delle aspettative dell'*audience* (come accade per i romanzi d'appendice e alcune novelle pubblicate in rivista), dall'altra risulta sorprendente come lo scrittore possa giungere a creare situazioni e modelli femminili sì distanti dalle proprie idee personali.

Come si è già precedentemente approfondito, nella corrispondenza si rinviene una straordinaria modernità di pensiero e di animo per ciò che concerne la concezione non solo della donna ma anche dell'amore coniugale. Il forte attaccamento alle tradizioni, alla religione e al valore della famiglia non impedisce difatti allo scrittore di concepire Lina come persona individuale, allo stesso livello suo: nei confronti della donna egli si sente anzi inferiore, per moralità e bontà di spirito.[135] Nella vita dello scrittore Lina è presenza insostituibile non solo come moglie, ma soprattutto come donna, amica, compagna e confidente. L'amore per Lina si fonda sull'ammirazione e il rispetto che l'autore prova nei suoi confronti anche in qualità di artista e donna di cultura, ed è proprio grazie alla sensibilità intellettuale che ella riesce a essere

134 ID., *Sopra l'album di una giovinetta*, in «Il Grillo del focolare», 15 maggio 1917.

135 Si ricordi, dall'estratto già citato della lettera a Lina del 7 settembre 1880, l'affermazione di De Marchi: «non credere come mi hai scritto che io sia qualche cosa di superiore a te: vedrai che non c'è nulla di superiore alla virtù, alla bontà di cui è tanto ricco il tuo bellissimo cuore» (N. TROTTA, *«La mia vita va senza avventure». Lettere Famigliari*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 323).

un punto di riferimento anche per la sfera intellettuale. Come si evince dalle lettere, De Marchi discute con la moglie di ogni sfumatura, ogni dettaglio dei propri progetti editoriali e letterari. Dalle proposte che gli arrivano alle opere che concepisce per ispirazione, l'autore coinvolge la moglie chiedendole pareri e commenti:

> Sento che il mio romanzo seguita a piacere. Ho trovato ieri il sig. dott. Zucchi, di nostra conoscenza, che per poco non mi abbracciava in mezzo alla strada. Egli è innamorato da Arabella... E perché non manchi anche la nota comica, c'è un mezzo matto, un ex pittore di scene, che va tutti i giorni all'«Italia» per conoscere la *bella pigotta* ch'egli vuole sposare. Non sanno più come liberarsi e mi hanno chiesto un consiglio. Questo è un effetto che non calcolavo di raggiungere coll'arte mia. Intanto, visto l'accoglienza che il pubblico fa a questo tentativo, mi trovo costretto a rifare molte parti del romanzo per dare un insieme che on si può calcolare nel manoscritto e questa sarà la ragione per cui forse non ti scriverò a lungo come vorrei.[136]

In seguito alla pubblicazione della *Bella Pigotta* sull'«Italia», lo scrittore milanese aggiorna la moglie sui progetti di revisione dell'opera. Qui come in molte altre occasioni epistolari è dunque innegabile il ruolo di Lina, la quale sarà prima e più attenta sacerdotessa della memoria del marito dopo la sua morte catalogando, curando, studiando (i suoi appunti costellano i margini delle pagine di diversi manoscritti) e preparando per eventuali pubblicazioni postume l'intero materiale demarchiano, forziere prezioso composto anche da molti scritti inediti.

A fronte di tali dimostrazioni, la distanza con le protagonisti femminili della letteratura è notevole: *belle pigotte*, donne volubili che reggono le fila di amori non corrisposti per poi pentirsene (Clementina),[137] donne pazienti che si annullano nei voleri del marito (Erminia),[138] donne semplicemente destinate a una fatale infelicità. Alcune di queste aprono, ad ogni modo,

136 Missiva indirizzata a Lina in data 16 ottobre 1888, su carta intestata "R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano" (N. TROTTA, *Appendice*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 386).

137 E. DE MARCHI, *La bella Clementina*, in *Storie di ogni colore*, Milano, Sonzogno, 1885.

138 ID., *Chi spezzò la pipa*, in *Sotto gli alberi*, cit.

uno spiraglio di redenzione, di cambiamento, che sovverte il ruolo inizialmente adottato nel corso dell'opera.

Caso esemplare rimane Beatrice, figura di notevole psicologia presentata lungo una straordinaria manipolazione della narrazione. Ormai nota è la presentazione come "bella pigotta", avente «una grande rassomiglianza colle belle bambole grandi che vengono dalla Germania, come se ne vedono nelle vetrine del Pino e del Caprotti, belle e lucide di fuori, vuote o piene di stoppa di dentro».[139] Inizialmente vestita solamente del suo modo (e mondo) esteriore, la donna giunge persino a essere sinonimo di rovina, anche se involontariamente o inconsciamente, per chiunque provi qualcosa per lei, da Cesarino, che sceglie il suicidio per sfuggire all'impossibilità di sostenere un lusso di cui egli è malato ma che è amplificato dai desideri della moglie, al Pardi, al quale (inavvertitamente) ella svela il tradimento della moglie, a Demetrio che, per difenderla, perde il lavoro.

Dopo quattro capitoli è il lettore, questa volta, ad avere la propria epifania: una rivelazione che riguarda Beatrice e la sua storia, la sua dimensione interiore, il suo universo di donna e di persona, in un'evoluzione narrativa sofferta che realizza, per mezzo di un tortuoso percorso dall'esterno all'interno, la verità.

De Marchi riesce così a restituire un volto umano a Beatrice, liberandola dalla maledizione spersonalizzante e stigmatizzata di cui era prigioniera. Attraverso una prosa limpida e diretta, l'autore regala la possibilità di intravedere un'assoluzione, contestualizzando le colpe della donna con una serie di pennellate in cui è vivido il riflesso della socratica sentenza «chi fa il male lo fa per ignoranza»:

> A uno scoppio così improvviso di lagrime, dalle quali usciva una confessione non meno impreveduta che imbarazzante, il volto di Beatrice si offuscò forse per la prima volta in vita sua di una nuvola di cupa tristezza. Sulle prime non osò credere; si sforzò anzi di non

139 ID., *Demetrio Pianelli*, cit., p. 25.

capire ciò che diventava sempre più evidente, cioè che Demetrio l'amava. Si guardò intorno, come se cercasse di orizzontarsi in quel mondo di affezioni e di afflizioni nuove che il piangere di Demetrio andava suscitando vicino a lei. Si chinò un poco verso il meschino, provò a parlare, ma che cosa doveva dire? Avrebbe voluto che ciò non fosse, gliene rincresceva: che poteva fare lei? quando aveva dato un motivo a questo uomo di credere? All'urto di queste varie questioni, che balzavano e cozzavano nella sua testa, sentì anch'essa una gran voglia di piangere, come una fanciullina che, uscita troppo lontana da casa sua, si trova còlta dalla sera e comincia a temere di perdere la strada.

[...] Provò un forte soffocamento di respiro, il petto le si gonfiò, il cuore cominciò a battere con immenso dolore, come se qualche cosa si rompesse in lei, *come se in questo primo sforzo intelligente della sua vita, dalla bambola uscisse la donna*.[140]

II.2 Pluralità dell'esigenza espressiva: dal *feuilleton* alle *Favole*

La molteplicità delle tipologie di forme artistiche e di generi letterari di cui De Marchi si avvale nel corso della sua intera produzione è il risvolto concreto della cifra distintiva finora individuata per la sua persona: la poliedricità. Tale caratteristica si realizza, nella sfera letteraria, secondo un'esigenza espressiva che necessita, in coerenza con i numerosi interessi dell'autore e i diversi scopi specifici di ognuno di essi, di attingere a un ampio e composito bagaglio di esperienze testuali, riconducibile tanto alla più profonda tradizione italiana (il teatro, le reminiscenze dantesche e manzoniane, il sonetto) quanto ai nuovi stimoli del panorama nazionale ed europeo (la Scapigliatura, il *feuilleton*, le atmosfere di Gogol e Dostoevskij).

Proprio queste circostanze esplicitano, dal punto di vista critico, l'urgenza di liberare l'autore milanese e le sue opere da una forzata cristallizzazione accademica, la quale risulta sempre più riduttiva e quasi soffocante ai fini di una adeguata e feconda esegesi demarchiana. Ricondurre i diversi stimoli culturali che concorrono a formare l'eterogeneo mondo narrativo e poetico dello scrittore a canoniche e inappellabili appartenenze letterarie sembra essere difatti

140 Ivi, p. 373 (corsivo mio).

operazione fuorviante: ogni contaminazione concettuale, contenutistica o formale agisce sull'autore in qualità di ispirazione, di bacino dal quale prelevare ciò che si rivela affine all'esigenza espressiva dell'opera, e non può essere pertanto individuata come dimensione principale (o unica) entro la quale si dispiega la sua produzione. Come emergerà in corso d'analisi, diviene dunque difficile incasellare la penna demarchiana in uno specifico e univoco genere letterario, estendendo il valore di alcune delle peculiarità formali o tematiche delle opere a regola di maniera (come accade per le etichette che lo vedono prettamente verista, o scapigliato, o manzoniano).

In questa prospettiva critica è possibile approfondire le varie tangenze letterarie partendo con l'osservare che la componente narrativa delle novelle e dei romanzi si configura sia come canale privilegiato su cui De Marchi si concentra primariamente, sia come strumento d'eccellenza attraverso il quale egli raggiunge gli esiti letterari più soddisfacenti. Nella *Prefazione* all'edizione del 1889 di *Racconti*, Carlo Romussi è tra i primi osservatori a mettere in luce l'innegabile inclinazione narrativa della vena letteraria demarchiana:

> L'indole osservatrice lo avviò alla novella: nella *Vita Nuova* fu subito distinto dagli altri perché imprimeva allo scritto l'impronta della propria personalità, formando quel che si dice un genere proprio. [...] Non scrive per scrivere; ma per commuovere a una sventura e persuadere a una riforma buona, per insegnare la pietà verso chi soffre: non si leva fino alla ribellione, ma sviscera il male e, senza declamare, suscita lo sdegno e il desiderio di lavorare ai rimedi sociali. [...] Questo novelliere si trova oggi nel pieno vigore dell'ingegno: e pubblichiamo alcuni racconti suoi per conservare nella nostra raccolta un saggio di questo simpatico scrittore lombardo che ritrae con amore la vita moderna, e sa essere veramente popolare, cioè buono e vero.[141]

In poche ma efficacissime righe il critico sembra compendiare l'essenza della scrittura (e degli obiettivi in essa prefissati) di De Marchi, inquadrando sapientemente la naturale

141 CARLO ROMUSSI, *Prefazione*, in E. DE MARCHI, *Racconti*, Milano, Sonzogno, 1889, pp. 3-4.

predisposizione alla dimensione descrittiva e narrativa dello sguardo con cui lo scrittore indaga la realtà.

Nell'ottica di tale inclinazione, risalta come il contributo delle novelle e del teatro sia direttamente connesso alla genesi dei romanzi e delle tematiche in essi sviluppate. La natura del rapporto tra le differenti forme letterarie varia da caso a caso: per alcuni romanzi, come *Demetrio Pianelli*, è di tipo strettamente derivativo in quanto il nucleo tematico e certe modalità stilistiche dell'opera sono presenti *in nuce* già nella commedia giovanile *I poveri di spirito*; per altri scritti la correlazione tra novellistica e romanzo si esplicita invece in una più generale ripresa e ricontestualizzazione di motivi e personaggi.

Per ciò che concerne la modalità espressiva del romanzo, l'approccio demarchiano principale coinvolge il genere del romanzo d'appendice al quale l'autore guarda, tuttavia, con occhio estremamente critico. Egli non si inserisce pertanto in modo passivo nel solco delle modalità previste dalla tendenza appena sbarcata in Italia ma, al contrario, si prefigge di rimodellarne forma e contenuto rivoluzionandolo dall'interno, in un progetto ambizioso quanto coraggioso di vera e propria riforma.

Il novello genere si afferma in Italia nella seconda metà dell'Ottocento, a seguito di un aumento esponenziale della richiesta di testi letterari (la maggior parte romanzi) a cui gli editori fanno fronte tramite l'importazione di romanzi dall'estero, soprattutto francesi. Il *feuilleton* primeggia dunque nelle appendici delle riviste italiane ma, purtroppo, in versioni tradotte di pessima qualità.

La partecipazione nazionale a questa nuova realtà rimane soffocata per più di qualche tempo e va consolidandosi solo verso gli anni Settanta, grazie anche alla fervente attività giornalistica della Scapigliatura, la quale favorisce l'ascesa di una nuova figura nel panorama del neo-nato mercato letterario: lo scrittore di professione.[142] Lo scenario italiano si arena su esiti ad

142 La nascita di un vero e proprio mercato letterario introduce nella tradizione italiana il primo grande momento

ogni modo molto deboli, sia per un progressivo deterioramento del genere (contraddistinto sempre più da trame labirintiche e temi la cui scabrosità rimaneva fine a se stessa), sia per l'ingombrante presenza dell'origine francese. Anche i rappresentanti di spicco (appendicisti come Francesco Mastriani e Carolina Invernizio) non riescono difatti a slegarsi dall'archetipo d'oltralpe e intessono la trama delle loro opere in base a schemi, strutture e personaggi d'ispirazione dichiaratamente francese.

De Marchi si inserisce in quest'atmosfera di insoddisfazione e dimostra, fin dalle sue prime sperimentazioni, l'esigenza di un cambiamento che porti non soltanto a un *feuilleton* "di qualità", ma anche a esiti più affini alla cultura italiana e, anzitutto, ai lettori italiani, con l'obiettivo di formare un vero e proprio *target*, un pubblico nazionale a cui rivolgersi. Tale riforma diviene quindi, a pieno titolo, un'italianizzazione del romanzo d'appendice che interessa tutti i livelli del genere, dall'eliminazione delle sbavature stilistiche e delle trame esasperate, alla modulazione dei tratti tematici grossolani e degli intrecci improbabili.

Mario Borsa, nel suo vivace e stimolante ritratto degli ambienti culturali della Milano di fine Ottocento intitolato *Memorie di un redivivo*, regala attraverso la propria testimonianza diretta uno scorcio sul ruolo di De Marchi all'interno del dibattito sul romanzo d'appendice, grazie al racconto di un ricordo che ritrae insieme l'autore milanese e Dario Papa, direttore de «L'Italia»:

> Ma era proprio necessario che i romanzi d'appendice cominciassero tutti quanti con un misterioso delitto e avessero poi un intreccio sensazionale? Il De Marchi sosteneva di no e Dario Papa lo prese per la seconda volta in parola con la conseguenza che, dopo *Il cappello del prete*, *L'Italia* iniziò in appendice un altro romanzo piacevolmente illustrato e intitolato:

di confronto tra lo scrittore e le leggi che governano tale mercato. L'autore si trova infatti per la prima volta a scrivere dietro compenso dell'editore, per un pubblico vasto e ben preciso (una sorta di archetipo del futuro pubblico di massa) di cui deve soddisfare attese e preferenze. Il romanzo d'appendice si propone come la forma più idonea per soddisfare queste esigenze, grazie a peculiari caratteristiche strutturali e tematiche (tra le quali, ad esempio, la pubblicazione a puntate su quotidiani o periodici, il predisporre trame accattivanti con soggetti di pura evasione, azioni strutturate ad alto indice di *suspense*/*surprise*).

La bella pigotta, che cominciava, sì, con un drammatico suicidio, ma aveva poi uno svolgimento [...] così profondamente umano e vero e nobile, da essere subito giudicato - e forse non a torto - come il miglior romanzo che fosse comparso in Italia dai *Promessi sposi* in poi.

E tale giudizio fu confermato quando, nel 1890, *La bella pigotta* comparve in volume sotto il suo nuovo titolo, meno significativo, ma anche meno milanese, di *Demetrio Pianelli*.[143]

In origine, l'ambiziosa operazione promossa da De Marchi muove i primi passi partendo da «La Vita Nuova» di cui, come si è già precedentemente approfondito, l'autore è cofondatore. Egli vi pubblica nel 1876 il suo primo romanzo breve intitolato *Il signor dottorino* e, l'anno seguente, *Due anime in un corpo*. Vera e propria incubatrice in cui germina e prospera questa annunciata rivoluzione demarchiana, *Due anime in un corpo* inaugura un percorso che trova il suo apice argomentativo nel futuro *Il cappello del prete* e che continua a proporre soluzioni e prospettive in tutte le opere successive (da *Demetrio Pianelli* a *Col fuoco non si scherza*, passando per *Arabella*, *Giacomo l'idealista*, e i numerosi racconti scritti negli anni).

Da parte dello scrittore, la prima dichiarazione esplicita di questa volontà di riforma compare, con espediente metaletterario, ne *Il cappello del prete* e più precisamente nella celeberrima *Avvertenza premessa dall'autore alla prima edizione (1888)*:

Questo non è un romanzo sperimentale, tutt'altro, ma un romanzo d'esperimento, e come tale vuol essere preso. Due ragioni mossero l'autore a scriverlo. La prima, per provare se sia proprio necessario andare in Francia a prendere il romanzo detto d'appendice, con quel beneficio del senso morale e del senso comune che ognuno sa; o se invece, con un poco di buona volontà, non si possa provvedere da noi largamente e con più giudizio ai semplici desideri del grande pubblico.

La seconda ragione, fu per esperimentare quanto di vitale e di onesto e di logico esiste in questo gran pubblico cosi spesso calunniato e proclamato come una bestia vorace che si pasce solo di incongruenze, di sozzure, di carni ignude, e alla quale i giornali a

143 MARIO BORSA, *Memorie di un redivivo*, Milano-Roma, Rizzoli, 1945, pp. 50-51.

centomila copie credono necessario di servire di truogolo. L'esperimento ha dimostrato già a quest'ora le due cose, cioè che anche da noi si saprebbe fare come gli altri, e col tempo forse molto meglio per noi; e poi che il signor pubblico è molto meno volgo di quel che l'interesse e l'ignoranza nostra s'ingegnano di fare. Pubblicato in due giornali d'indole diversa, in due città poste quasi agli estremi dell'Italia – nell'Italia di Milano e nel Corriere di Napoli – questo Cappello del prete, senza nessuna delle solite basse transazioni, ma col semplice ajuto dei comuni artifici d'invenzione e di richiamo, ha ottenuto più di quanto l'autore pensasse di ottenere. I signori centomila hanno letto di buona voglia e, da quel che si dice, si sono anche commossi e divertiti. Dal canto suo l'autore, entrato in comunicazione di spirito col gran pubblico, si è sentito più di una volta attratto dalla forza potente che emana dalla moltitudine; e più di una volta si è chiesto in cuor suo se non hanno torto gli scrittori italiani di non servirsi più che non facciano di questa forza naturale per rinvigorire la tisica costituzione dell'era nostra.

[...] L'arte è cosa divina; ma non è male di tanto in tanto scrivere anche per i lettori.[144]

Questa pagina fondamentale si propone nello scenario italiano del romanzo d'appendice di fine Ottocento quasi come un vangelo, e in essa sono racchiusi i principi e le aspirazioni che governeranno le opere di Emilio De Marchi. Per mezzo di questo programmatico manifesto, l'autore alza infatti il sipario sulla promessa di un genere di matrice interamente italiana e sulla volontà di definizione e formazione di un pubblico nazionale per il quale scrivere. Il riscontro positivo di critica e pubblico non tarda ad arrivare, con un'accoglienza fragorosa che lascia intendere allo scrittore milanese di non aver disatteso, almeno per il momento, l'aspirazione che mosse il progetto di riforma. Dopo aver visto il proprio romanzo comparire in appendice da un estremo all'altro della giovane Italia (protagonista inoltre di una notevole politica pubblicitaria per il lancio su «L'Italia. La voce del popolo»),[145] De Marchi riceve le piene attenzioni dei fratelli

144 E. De Marchi, *Avvertenza premessa dall'autore alla prima edizione (1888)*, in *Tutte le opere. Esperienze e Racconti*, cit., pp. 283-284.

145 Un estratto di Francesco De Nicola è di notevole interesse per ciò che concerne i retroscena di alcune dinamiche editoriali e pubblicitarie (un vero e proprio piano marketing): «all'inizio di maggio del 1887, con collocazioni assai variabili nelle diverse pagine e colonne, il quotidiano milanese "L'Italia" cominciò a presentare l'immagine di un cappello nero da prete, finché il giorno 20 ad essa si affiancò una prima parola ("Questo") e poi, il giorno seguente, un'altra ancora ("cappello"), fino a giungere il 6 giugno, di parola in

Treves per la pubblicazione de *Il cappello del prete* anche in volume (1888).

Nonostante l'importanza incontrovertibile dell'*Avvertenza*, molta parte della critica sostiene e sottolinea la concretezza del ruolo di *Due anime in un corpo*, confermato e argomentato lungamente ad esempio da Spinazzola:

> [...] *Due anime in un corpo* rappresenta comunque una tappa fondamentale nella carriera demarchiana, giacché apre la via alla ricognizione del subconscio. Era una scoperta effettuata con mezzi per così dire artigianali, senza un bagaglio adeguato di cognizioni culturali e scientifiche. [...] Nella narrativa italiana del tempo, orientata verso moduli oggettivistici, il suo era un tentativo troppo audace e facile per non essere imputato di simpatica avventatezza giovanile.
>
> Nondimeno, tutte le migliori prove future del De Marchi saranno fecondate, sia pur in modi più cauti e indiretti, da questa esperienza, che lo scrittore volle smentire ma non dimenticò mai.[146]

Effettivamente, il secondo romanzo breve giovanile si configura come tappa fondamentale nel percorso letterario dell'autore, non solo perché è la prima vera iniziazione di De Marchi al genere del romanzo ma, soprattutto, in quanto i motivi e le tonalità qui presenti riemergeranno (sotto forma di esiti più o meno rielaborati) prepotentemente nelle opere posteriori.

La portata dell'esperienza di *Due anime in un corpo* non si esaurisce nella funzione che essa ha avuto per l'approccio dello scrittore al romanzo d'appendice, bensì riguarda un'ulteriore frontiera che sarà fondamentale per lo stile demarchiano: il genere poliziesco. Nell'opera se ne ravvisano difatti le prime influenze per ciò che concerne sia la forma sia il contenuto, attraverso canoni e strumenti stilistici impiegati al servizio della trama e della natura dello scritto (pubblicazione a puntate su rivista). Il romanzo ne rappresenta dunque il primo contatto diretto

---

parola, alla frase completa: "Questo cappello da prete fu da diversi giorni inserito nelle nostre colonne come annuncio preventivo di un romanzo che appunto si intitolerà Il cappello del prete"» (FRANCESCO DE NICOLA, *Storia delittuosa ma edificante di un prete miserabile e di un nobile ancor più miserabile*, in E. DE MARCHI, *Il cappello del prete*, a cura di Francesco De Nicola, Sestri Levante, Gammarò, 2006, p. VI).

146 V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, cit., p. 42.

grazie al quale sperimentare le diverse modalità che quest'ultimo offre, in un'esperienza da cui, poco più tardi, germoglierà quello che la critica ha definito come il primo esempio di romanzo giallo della letteratura italiana, ovvero *Il cappello del prete*.

Il rapporto tra l'autore e il nuovo genere si realizza attraverso la sovrapposizione di tecniche mutuate dal poliziesco e le caratteristiche peculiari del romanzo d'appendice, in un'azione sinergica che non declassa il primo a statuto di mera risorsa a cui attingere liberamente, ma lo rende parte della fenomenologia dell'opera. Nonostante i canoni polizieschi siano infatti principalmente concepiti in funzione della resa contenutistica del *feuilleton*, la loro connessione si rivela un'osmosi fondamentale (compiuta in momenti talvolta di reciproco scambio e talora di totale compenetrazione) su cui *Due anime in un corpo* si erige interamente. La trama labirintica e improbabile del *feuilleton* "classico" si trasforma, ad esempio, in un vero e proprio intreccio poliziesco e ne riporta pertanto tutti i poli caratteristici.[147] Il romanzo giovanile di De Marchi si guadagna dunque un ruolo privilegiato, soprattutto in relazione alle contaminazioni derivanti dalla letteratura "gialla", anche se queste ultime rimangono incastrate in una vicenda amorosa che da esse e a esse fuggono e ritornano perentoriamente. De Marchi muove sapientemente i fili della narrazione e, grazie a tecniche stilistiche ed espedienti letterari di notevole impatto emotivo, delinea un racconto irto di colpi di scena e atmosfere oniriche.

La trama è incentrata non tanto sull'omicidio di Lucini, giovane musicista e insegnante di violino, quanto sul riverbero che questo accadimento ha sulla vita dell'amico Marcello, vero protagonista del romanzo. Egli si trasferisce a Milano dopo aver abbandonato la vita in seminario a causa di una vocazione che stenta ad arrivare (disilludendo così le speranze della sua famiglia circa una carriera ecclesiastica), e attende la possibilità di un lavoro all'ufficio catastale. Il giovane vive presso una camera presa in affitto in un condominio e durante i primi giorni nella

147 Per un approfondimento, si veda ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Editrice Antenore, 1982.

nuova città conosce Lucini, con cui stringe un rapporto di amicizia e dal quale inizierà inoltre a prendere lezioni di violino. In seguito alla sua morte, Marcello viene posseduto dall'anima dell'amico e si ritrova dunque invischiato, quasi per caso, nel tentativo di trovare l'assassino e risolvere il caso. L'anima del protagonista viene sempre più progressivamente assorbita da quella dell'amico morto: egli non solo si innamora della donna amata da Lucini, ma viene anche scambiato per quest'ultimo da svariati personaggi ancora ignari della sua morte. Il romanzo termina con lo svelamento di tutti gli enigmi disseminati precedentemente e con la ripresa, da parte del protagonista, della propria coscienza e della propria vita. A vicenda terminata, Marcello torna infatti a vivere «come prima, al numero ventitré, fra quelle pareti color acqua piovana»[148] e ottiene il suo impiego all'ufficio del catasto.

L'andamento della storia prevede dunque una sorta di schema a imbuto in cui la personalità del protagonista compie una parabola evolutiva, che parte dalla plurisignificazione (Marcello non è solo posseduto, ma vive, con-vive, sente insieme al defunto Lucini) e si compie nella monosignificazione raggiunta nell'*explicit*. L'organizzazione del testo accompagna il lettore lungo questo percorso in modo preciso e puntuale, tramite l'ausilio della divisione in parti e della sottodivisione in capitoli.

Fin dalle prime pagine è possibile osservare come lo stile grossolano e sfacciatamente finalizzato all'accalappiamento del lettore (tratto distintivo del romanzo d'appendice) si trasformi in tecnica raffinata, in cui *suspense* e *surprise* sono ben amalgamate e inserite in modo ragionato: i toni generali dell'opera si giocano interamente sulla funzionalizzazione delle tecniche del poliziesco alla resa espressiva del romanzo d'appendice. Ciò è evidente nell'impianto strutturale del romanzo il quale è diviso, dal punto di vista macrotestuale, in due parti: la prima si spinge fino all'inserimento dei due procedimenti giudiziari riportati, la seconda riprende dal capitolo *Il sultano e l'odalisca* e giunge sino al termine dell'opera, in un'organizzazione che gestisce il testo

148 E. De Marchi, *Due anime in un corpo*, in *Tutte le opere. Esperienze e Racconti*, cit., p. 270.

in due sezioni dalla modalità di racconto praticamente opposta. Lo svolgimento dell'intreccio nella prima parte è difatti caratterizzato da una trama estremamente intricata e sapientemente gestita dall'autore attraverso colpi di scena che spiazzano il lettore non solo per la loro portata informativa (quindi per ciò che rivelano), ma anche, se non soprattutto, per le modalità con cui essi vengono inseriti nel testo. A differenza di quanto farà ne *Il cappello del prete*, poliziesco 'alla rovescia' che informa il lettore fin dall'inizio circa l'identità e il contesto del delitto, in *Due anime in un corpo* De Marchi conduce ai *coup de théâtre* in modo silente e fascinoso. L'autore impedisce, in tal modo, la comprensione di ciò che sta accadendo o di ciò che è accaduto fino a quando il lettore non si trova davanti all'esplicitata agnizione finale e alla conseguente *surprise*.

Nella seconda sezione dell'opera questa caratteristica è meno presente (talvolta messa da parte), affiancando una narrazione in cui lo svelamento degli ultimi enigmi è snocciolato in maniera lineare. Nell'architettura globale di questa seconda parte rimane importante, ad ogni modo, la contaminazione poliziesca, con la differenza che il valore e la funzione di quest'ultima agisce contestualmente al mero inaspettato corso della trama. Il sentimento di sorpresa del lettore è difatti correlato alla sola funzione informativa delle rivelazioni, e non alla loro carica espressiva: piegando e ricomponendo il disegno dell'intreccio queste riescono a far scaturire la sensazione dell'inaspettato perché la trama in sé procede e si piega agli eventi in modo del tutto imprevedibile, impossibile da ipotizzare precedentemente. Punti chiave del romanzo vengono dunque diligentemente raccontati, inseriti nel testo semplicemente adagiandoli uno dopo l'altro. Nodi fondamentali della fabula, come la fenomenologia del rapporto tra Marina e suo marito o il momento in cui il Sultano capisce di aver in realtà ucciso il figlio abbandonato in gioventù e mai più rivisto, vengono semplicemente narrati a guisa di *excursus* risolutore,[149] che tutto chiarisce e

149 A tal proposito si sottolinea che la seconda parte del romanzo non si apre direttamente con un capitolo, bensì con una breve introduzione in cui l'autore avvisa che la narrazione oggetto del capitolo successivo (*Il sultano e l'odalisca*) è fornita da «uno dei più gagliardi ingegni», il quale ha raccontato la storia del Sultano e di Marina a Marcello, e a quest'ultimo ha fatto il favore di metterla per iscritto. Questa precisazione fornita dall'io narrante amplifica la connotazione di *excursus* qui proposta (cfr. ivi, p. 208).

svela nell'arco di poche pagine. Allo stesso modo, nell'*explicit*, la trattazione di alcune tematiche fondamentali non viene preparata da capitoli precedenti (impegnati di norma nell'attuazione delle specifiche tecniche della *suspense* quali *anticipatio*, procedimento del ritardo, depistaggio delle ipotesi) né viene costruita attraverso toni particolarmente enfatici. Esempio degno di nota ne è la narrazione del destino del Sultano (infine prosciolto dall'accusa di omicidio), la quale avviene nell'ultimo brevissimo capitolo, intitolato lapidariamente *Conclusione*,[150] dove il narratore licenzia la notizia dell'assoluzione nel giro di poche righe:

> Il *Sultano* è stato assolto, avendo potuto il suo avvocato dimostrare che il Lucini era figlio dell'accusato, il quale (e mostrò varie lettere) aveva già fatto dei passi per riparare i suoi vecchi torti; aveva procurato di trarlo a Venezia per essergli più vicino e meritar il perdono. Il contegno franco dell'accusato durante l'arresto e il processo, ribadirono questa verità e, come disse l'illustre avvocato, la causa dell'umanità fu vinta. Il vecchio pazzo è più pazzo di prima e dopo che l'hanno rinchiuso in un ospizio, seguendo sempre l'ordine delle sue sciagurate ambizioni, cominciò a credere d'essere un pretendente al trono di Francia: poveretto! Più fortunato di tutti è ancora Marcello, che tornato alla semplicità dell'anima, ha ieri assistito al matrimonio di Gioconda col signor Pietro Manganelli, imbiancatore, che mette in opera anche campanelli. Morto il capo ufficio del catasto – penava tanto, poveretto! – Marcello ha ottenuto il posto sospirato e passa i suoi giorni, come prima, al numero ventitré, fra quelle pareti color acqua piovana, tra gli scialacquamenti di Doro e l'odore d'aglio, in cui il signor Placido riassume tutti i suoi intingoli, come in un'idea generale. La sua vita oggi è più malinconica, sebbene dorma, senza pericolo, nel letto elastico di Gioconda: e spesse volte, guardando dalla sua finestra certe nuvolette color d'oro che passano attraverso la guglia del duomo, si sente chiamato a grandi destini, che io gli auguro anche un po' per amor mio. Marcello però, ripigliando il suo zimarrone color tané e le sue vecchie scarpe, venne a un più retto giudizio intorno alla vita, e compiange di cuore gli uomini di troppo spirito, anche quando ne inventano di curiose.[151]

150 La semplicità della scelta linguistica adottata per il titolo di un capitolo simbolicamente importante come quello finale (specialmente all'interno del genere poliziesco) risalta e sorprende anche in virtù del carattere fortemente impressionistico, talvolta inoltre didascalico, che caratterizza i titoli di ogni capitolo (si pensi ad esempio al capitolo d'esordio *S'incomincia da un morto*, ma anche a *Una donna importante*, *Ritorna Marcello*, *A due passi da Marina*, *Arresto del Sultano*, *Finalmente trovo Marina*).

151 E. De Marchi, *Due anime in un corpo*, in *Tutte le opere. Esperienze e Racconti*, cit., p. 270.

Proprio *Due anime in un corpo* offre l'occasione per approfondire un ulteriore aspetto della poliedrica produzione letteraria di De Marchi, ossia le influenze esercitate dal Naturalismo e dal Verismo. Come in tutte le opere, anche in questa è possibile cogliere una pronta ricezione degli stimoli provenienti dalle due correnti letterarie, seppur modulate secondo la percezione demarchiana.

Lo scrittore si avvale dell'inserimento degli atti giudiziari afferenti all'omicidio di Lucini come mezzo espressivo efficace per amplificare la connotazione realistica della vicenda: la prima parte di *Due anime in un corpo* si conclude con la citazione dei resoconti giornalistici delle udienze del processo a Marcello i quali riportano, oltre a qualche esiguo commento di contestualizzazione, le parole precise dei personaggi coinvolti. I capitoli XII e XIV, intitolati entrambi *Il processo alle due anime*, sono dunque un insieme di deposizioni senza alcun intervento (né esegetico né descrittivo) da parte del narratore e, pertanto, risulta assente ogni forma di narrazione e di procedimento stilistico. Grazie a questa manovra formale i due capitoli assolvono il ruolo di spartiacque, traghettando simbolicamente la narrazione dalla prima alla seconda parte del romanzo anche sul piano del tono e dello stile. Tale *escamotage* di chiara derivazione naturalistica costituisce, allo stesso tempo, un aspetto di forte divergenza tematica con il genere poliziesco. Quest'ultimo è infatti strutturalmente lontano dall'interesse per i risvolti giudiziari processo-condanna-punizione del delitto, in quanto il canone poliziesco estromette la verifica legalitaria della "sentenza" pronunciata dal detective a prescindere: l'*invention* si fonda sull'universale incontrovertibilità del *verum* disvelato (presentato dunque come assoluto) che, pertanto, rende implicita la tematica della "punizione", solo sottintesa e narrativamente abbandonata.

Le osservazioni presentate poc'anzi verificano, ancora una volta, come De Marchi assorba le numerose ispirazioni originate dalle novità culturali dell'epoca per rielaborarle in modo

spiccatamente personale modulandone, a seconda delle esigenze del caso, concentrazione e significato. *Due anime in un corpo* è un risultato che palesa dunque la difficoltà di incasellare l'opera demarchiana in un genere o in un movimento letterario definito, annoverando esso stesso nel proprio DNA influssi diversissimi tra loro, a partire dalle atmosfere scapigliate fino alle digressioni di stampo verista, passando per i tratti distintivi del genere poliziesco e i voli pindarici del lirismo elegiaco.

In questa prospettiva, la questione più controversa è rappresentata dall'interpretazione dei rapporti tra De Marchi e le correnti del Naturalismo francese e del Verismo italiano vigorosamente sostenuta dalla critica, la quale riconduce, fin dalle prime considerazioni, l'esperienza demarchiana a queste due modalità espressive del reale.

Ripercorrendo la trattazione critica dell'autore, si scorge nella prefazione di Gaetano Negri a *Col fuoco non si scherza* la probabile genesi della diffusa percezione di un De Marchi verista:

> Emilio De Marchi, in arte, era un verista, ciò che rettamente inteso vuol dire un manzoniano. Egli fu dei pochissimi fra i discendenti del grande lombardo a comprendere come non fosse un seguire il maestro l'abbandonarsi ad una morbosa mollezza di sentimenti e di stile, ma lo fosse bensì lo scrutare il vero ne' suoi più riposti avvolgimenti, per riprodurlo con un intento altamente morale. Per questo, egli è stato, insieme, un poeta ed un moralista.
>
> Il tratto saliente dell'ingegno del nostro artista era appunto la scrupolosa fedeltà al vero, fedeltà nella rappresentazione dei personaggi e in quella dell'ambiente in cui li collocava [...].[152]

La lungimirante fotografia che Negri scatta dell'autore e dello stile demarchiano sembra proclamare chiaramente, con quel «verista», l'appartenenza dello scrittore a una matrice verghiana. Poche righe più tardi, ad ogni modo, il critico definisce i contorni di quella definizione pericolosamente ambigua, illustrando come «nella creazione dei tipi umani» l'autore milanese si rivelasse profondo «psicologo», in grado di

152 G. NEGRI, *Prefazione*, in E. DE MARCHI, *Col fuoco non si scherza*, cit., p. II.

> scrutare le passioni che tempestano nel cuore dell'uomo in tutte le fasi del loro svolgimento. [...] La sua arte finissima e discreta ci fa rivivere nel mondo ch'egli descrive con un'esattezza di riproduzione veramente singolare. Il Demetrio Pianelli, che rimarrà del resto, per gli altri suoi pregi, come uno dei migliori romanci contemporanei, è, veduto da questo aspetto, un capolavoro. Il mondo milanese, la sua vita, le sue abitudini, il suo linguaggio, l'aria, quasi direi, che vi si respira, tutto vi è riprodotto con un'acutezza d'impressione che rivela l'intensità dell'osservazione. E vi si unisce quell'arte squisita, che sa dare, nella pittura, il tocco risolutivo dell'effetto, conservando la chiarezza del disegno e la semplicità dell'insieme.[153]

L'impersonalità verista è dunque abbandonata da De Marchi a favore di un'autenticità cronistica dei dati, la cui funzione e resa espressiva sono ben distanti dai canoni principi del Verismo italiano. A differenza di quest'ultimo e del Naturalismo francese, il realismo della pagina demarchiana ha un'anima morale, in quanto concepito nella sua declinazione di strumento formale in grado di realizzare lo scopo primario di utilità civile che la letteratura deve perseguire, e non come unica possibile trasposizione letteraria corretta della realtà. La comprensione globale degli intenti e delle motivazioni di talune affinità tra l'autore e il verismo non sembra però arrivare pienamente alla critica demarchiana, la quale è tendenzialmente orientata a catalogare come caratteristica d'appartenenza ciò che, invece, sembra profilarsi solo come suggestione accolta e rielaborata. Questo *modus* interpretativo condiziona inevitabilmente gli studi sullo scrittore e la sua produzione, spingendosi talvolta a individuare una «conversione verista»[154] e relegandolo talora in un'analisi che lo mette perennemente a sistema con le prospettive veriste:

> Emilio De Marchi, milanese, meglio d'ogni altro scrittore settentrionale può dare il tono e la misura dell'incontro tra un realismo naturalistico al quali gli scrittori dell'Italia meridionale furono più sensibili, e un idealismo di derivazione manzoniana e a sfondo

153 Ivi, p. III.
154 V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, cit., p. 186.

moralistico.[155]

La disamina delle opere di De Marchi e delle scelte stilistiche e narrative da lui operate si dispiega dunque in un allineamento continuo con Verga, in una ricerca interamente votata all'evidenziare assonanze e giustificare differenze. Nonostante i punti di contatto siano molteplici ed evidenti sembra però non si valutino contestualmente all'intenzione che li ha generati, la quale si esprime, come si è avuto modo di verificare precedentemente, come profonda differenza tra i due autori (e le rispettive letterature). A confermare questa percezione, giungono le riflessioni risolutori di De Marchi stesso il quale, nel già citato discorso del 1885 *L'opera di Alessandro Manzoni*, ribadisce la propria divergenza con i metodi e le modalità intraprese dagli scrittori naturalisti e veristi:

> Mi pare che [nell'analisi psicologica] il Manzoni abbia una superiorità sugli altri veristi della scuola più recente che portano l'istesso metodo analitico e quasi notarile in tutte le parti dei loro libri.
>
> Per il Manzoni il «Vero» stesso pone dei limiti allo studio del vero; per i naturalisti moderni, non esiste nessun limite e il loro metodo uniforme per tutti i casi finisce col pesare sul libro e coll'impacciare i movimenti delle cose e delle persone più leste. Con un sistema più razionale di considerare e di apprezzare il valore delle cose, il Manzoni ha potuto introdurre tutta un'epoca e tutta una società in un libro solo: mentre ai veristi moderni, non bastano i dieci, i venti volumi per descrivere una famiglia, e un piccolo spazio di tempo.[156]

La *sententia* finale acquisisce ulteriore risonanza grazie alla nota che la correda, in cui l'autore illustra che «lo ZOLA è al tredicesimo suo volume e non ha ancora finito di scrivere la storia di una famiglia sotto il secondo impero. Sono già più di 7000 pagine, quante non ne danno l'*Iliade*, l'*Eneide*, la *Divina Commedia* e i *Promessi sposi* presi insieme». In una prosa analitica

155 MARIO MARCAZZAN, *Dal romanticismo al decadentismo*, in *La letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, vol. II, 1956, pp. 663-896.

156 E. DE MARCHI, *L'opera di Alessandro Manzoni*, in *Varietà e inediti*, cit., pp. 293-294.

concentrata e ironica De Marchi chiarisce inequivocabilmente la propria posizione argomentata, con sterzate quasi sardoniche, dimostrando una piena conoscenza e familiarità delle dinamiche letterarie citate.

Sembra allora avvicinarsi maggiormente alle dichiarazioni dell'autore la percezione di Vittore Branca il quale, nel descrivere tale fruizione letteraria della realtà come «un realismo strano, lontano dai problemi pratici e dalle zone della vita vissuta»,[157] offre la dimensione generale di un «realismo meditativo»,[158] intimo, che permette sì la straordinariamente realistica rappresentazione del vero ma che rimane, allo stesso tempo, inevitabilmente «lontano da ogni verismo corposo» e sempre in rapporto diretto con la mediazione delle proprie «concessioni autobiografiche» (più o meno evidenti).

Per De Marchi non si tratta dunque di fotografare la realtà attenendosi a un resoconto impersonale verista o a una vocazione di inchiesta sociale zoliana, bensì di trasporre sul foglio le atmosfere, le radici, le tonalità di un popolo che talvolta, colto nelle proprie universali complessità esistenziali, riesce a farsi umanità intera. In quest'ottica, le folte sopracciglia nere dell'avvocato Baruffa, le labbra tumidette di Flora e i panciotti che costellano l'universo maschile del *Pianelli* non anelano a meri tentativi necessari per ancorare la narrazione alla realtà, ma rispecchiano precise rimembranze di quei tipi umani incontrati, probabilmente, nelle numerose occasioni lavorative e pubbliche a cui l'autore era solito prendere parte. Proiezione autobiografica, quest'ultima, suggerita anche da Nava:

> [...] quel procedere per situazioni costanti, che sono a loro volta l'espressione di un nucleo ben circoscritto di motivi autobiografici continuamente ripresi e sperimentati, è proprio dello scrittore e dell'epoca, di uno scrittore traumatizzato fin dagli anni dell'adolescenza ed incapace di chiarire e di risolvere le proprie interne contraddizioni, e di un'epoca povera di coscienza critica e tutta affidata alla sensibilità individuale. [...]

157 V. BRANCA, *Rassegna Demarchiana*, cit., p. 212.
158 Ivi, p. 213.

> La tensione demarchiana verso il personaggio autobiografico e insieme verso una misura di oggettivazione doveva necessariamente portare all'incontro tra il male segreto dello scrittore, quella sua incapacità di vivere in modo incompiuto ed autentico, e le umiliazioni e il logorio senza storia di quel ceto impiegatizio che proprio in quegli anni si veniva costituendo sempre più numeroso, e che l'attività di educatore e l'operosità di recensore giornalistico avevano fatto scoprire al De Marchi.[159]

Il percorso critico più proficuo sembra allora quello in grado di predisporre un'accoglienza dell'attività demarchiana più ampia e versatile possibile e, pertanto, abile nel vigilare sulla molteplicità di reminiscenze e sintonie che concorrono a dar vita alle inclinazioni letterarie dell'autore milanese. L'angolazione proposta inizialmente nel presente paragrafo si inserisce esattamente in questa *forma mentis*, inquadrando le procedure di analisi e interpretazione delle opere in virtù della poliedricità dell'esperienza demarchiana, di cui si è appurato essere cifra distintiva. La stessa visione poli-focale sia della vita sia della letteratura permette a De Marchi non solo di assommare nella propria scrittura le componenti di diversi generi letterari ma, in aggiunta, di esprimersi per mezzo di un corposo inventario di forme artistiche. Insieme alle scritture pedagogiche e a quelle teatrali, l'attività meno celebrata di traduttore di La Fontaine è ulteriore evidenza della poliedricità e della ricchezza di risorse espressive posseduta dallo scrittore. L'ardua impresa viene condotta coniugando l'intensa attenzione per l'originaria anima francese dell'opera al principio morale dell'utilità della letteratura, dando luogo all'operazione di attualizzazione e italianizzazione delle favole che, ciononostante, non tradisce mai il panorama storico e sociale in cui esse vengono alla luce. Gli adattamenti proposti da De Marchi quali l'ambientazione, l'onomastica dei personaggi e l'eliminazione di riferimenti eccessivamente dotti o di spiccata natura francese, mirano infatti ad avvicinare il pubblico italiano contemporaneo al senso profondo custodito dalle narrazioni, senza scardinarne tuttavia la matrice lafonteiana. Come nota felicemente Branca, la prova delle *Favole* si prospetta a pieno titolo come

159 G. NAVA, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, cit., pp. 10-12.

«testimonianza della fine maestria del verseggiatore e della scaltrezza dell'interprete», in quanto anche dove

> fa rimpiangere l'ineguagliabile musica del testo francese egli mostra di averla ben avvertita. Il traduttore del resto pare sempre sostenuto e guidato anche da una giusta e desta coscienza di quel clima arguto e aristocratico, da una spontanea intima adesione -come ad atteggiamenti *suoi*- a quell'ingenua semplicità così umana, a quel sentimento schietto della natura, a quel candido umorismo onde è vista la vita animale: da una naturale simpatia, infine, per quel porre innanzi a tutto il cuore [...] e per l'atteggiamento morale del La Fontaine che "si nasconde e fa sentire la sua voce più da lontano, destando un nuovo fascino con la sua stessa discrezione" (*Introduzione*).
>
> Così anche quando è libero rifacimento -come ne *Il curato e il morto* o nelle risoluzioni dialettali o di modi di dire- ubbidisce quasi sempre all'ideale di traduzione [...].[160]

L'attività di traduzione diventa dunque per De Marchi un'ulteriore forma espressiva, quasi alla pari della propria produzione letteraria: la ricercatezza formale, l'attenzione alla metrica e la sensibilità delle variazioni apportate sono infatti presenti qui come nelle altre opere demarchiane nella stessa intensità e con le medesime sfumature.

Gli esiti raggiunti per le *Favole* di La Fontaine amplificano la notevole modernità di De Marchi, allargandone ulteriormente il riverbero alla sfera letteraria. L'autore si conferma pienamente inserito nella sua epoca e simultaneamente proiettato verso il futuro: la necessità di una ricerca intellettuale e formale continua, quasi spasmodica, è chiaro sintomo di come le soluzioni tradizionali non possano più soddisfare le esigenze del sentire demarchiano. Riforma, stimoli internazionali, ampliamento degli orizzonti culturali e spirituali diventano dunque parole chiave che qualificano l'azione innovativa dello scrittore, spesso precursore dei tempi:

> [voglio] solo sottolineare come il nostro autore fosse pienamente uomo del suo tempo, e quindi, in quanto tale, anche uomo del futuro: se gli ultimi decenni dell'Ottocento

160 V. BRANCA, *Rassegna Demarchiana*, cit., p. 216.

> sono molto ricchi di fermenti, a tutti i livelli, De Marchi avverte, con grande interesse ma anche con inquieto timore, le faville che covano nella cenere *fin de siècle* e che accenderanno i fuochi novecenteschi. Il filtro della provincia lombarda certo ne smorza l'effetto dirompente, ma questi fermenti comunque arrivano al suo animo, sotterraneamente agitato da un'irrequietudine interna di cui la pur sorvegliata struttura spesso non riesce a frenare l'evidenza [...].[161]

La vena pionieristica dello scrittore affiora fin dalle opere giovanili, proponendosi come costante di tutti gli scritti sia sul piano formale sia su quello contenutistico (in cui si prefigurano tipologie di scenari e personaggi che giungeranno, nel Novecento, a piena maturazione).

Dalle osservazioni condotte, emerge pertanto un affresco corale dinamico, composito e multiforme della produzione letteraria dello scrittore e, grazie a tale prospettiva, si potrebbe confezionare probabilmente l'unica etichetta critica confacente a De Marchi: quella di "autore di confine".

II.3 L'alterità nel sé: il mosaico interiore dei protagonisti demarchiani

Durante l'intero corso del Novecento si assiste al fiorire di una nuova dimensione letteraria e filosofica che nasce e prospera diramandosi in diverse manifestazioni: la questione dell'alterità, del rapporto tra "l'io" e il "diverso da sé". La nuova coscienza germina a partire dall'inizio del secolo e interessa diffusamente autori letterari nazionali e internazionali i quali, a seconda delle dinamiche storiche e sociali in cui si trovano inseriti, sviluppano e affrontano il tema da angolazioni diverse. Con l'affermarsi di una conquistata solidità e sistematicità delle scienze antropologiche e psicologiche, la percezione della dimensione dell'altro si impone nello scenario culturale novecentesco come vera e propria esigenza riflessiva, in grado di fornire risposte e

161 GIANFRANCA LAVEZZI, *La poesia «inquieta»*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 216.

spiegazioni (o almeno nel tentativo di farlo) a una società le cui certezze vengono, una dopo l'altra, drammaticamente distrutte (a causa dei diversi conflitti che lacerano il secolo, ma anche dell'incessante ondata di cambiamenti sociali e rivoluzioni di costume che esso porta con sé). L'indagine focalizzata sull'alterità, sia essa modulata secondo l'approccio del dialogo, dell'incontro o dello scontro, dà luogo a esiti di eterogenea natura, a partire dalla letteratura di inflessione schiettamente psicanalitica fino a quella odeporica. Ad ogni modo, in ognuna di queste espressioni sembra possibile individuare una costante, ovvero l'evenienza di realizzare il confronto con l'altro lungo due possibili direttrici: la prima corre dall'interno verso l'esterno, in un rapporto che vede protagonista l'io dello scrittore e un diverso da sé fisicamente presente, spesso molto lontano (l'incontro con una cultura estranea, con una realtà opposta); la seconda tende dall'esterno all'interno indagando, sulla scorta degli studi freudiani concernenti le dinamiche relazionali Io-Es-Super Io, la manifestazione della diversità in una singola psiche, sollecitata talvolta dal contrasto tra l'io dello scrittore e la società in cui vive ed espressa per mezzo di una disamina dialogica interiore. Proprio questa seconda attitudine sembra preannunciarsi, in formule ancora embrionali, nella letteratura demarchiana.

Nella produzione letteraria di De Marchi non si scorge, naturalmente, un'anticipazione del tema del confronto con l'alterità *tout court*, si può tuttavia intravedere una protodeclinazione di quel secondo percorso accennato poc'anzi, tutto intimistico e introspettivo. Tutti i personaggi demarchiani nascono difatti, attraverso modalità concettuali ed espressive differenti, da proiezioni autobiografiche totali o parziali dell'autore.[162] A questa base di partenza comune segue

162 A tale proposito, è bene soffermarsi su un'osservazione di Nava: «Demetrio, Giacomo, Arabella, i protagonisti dei romanzi maggiori e altri personaggi ancora, sono altrettante proiezioni del narratore, che cala in loro non solo il proprio mondo sentimentale ma anche circostanze ed avvenimenti della propria vita» (G. NAVA, *De Marchi e la crisi di un'età*, cit., p. 11, nota 3). Tuttavia, in questa sede si è precisato come ciò non si avveri, indiscriminatamente, allo stesso modo per tutti i personaggi e per tutte le concezioni esistenziali espresse nei romanzi di De Marchi. Risulta improbabile, ad esempio, che la concezione demarchiana dell'amore veicolata nella dimensione letteraria sia una proiezione autobiografica totale. Nelle lettere che De Marchi scrive a Lina (sia precedenti sia posteriori al matrimonio) e non solo a lei, si esplicita un'idea dell'amore quasi opposta a quella che traspare dalle opere. Nonostante sia innegabile il segno lasciato dal tragico evento autobiografico della morte prematura del primo amore giovanile Annetta Campione, si ritiene pertanto che il riflesso autobiografico sia talvolta parziale, e non assoluto. La percezione così radicata nella critica letteraria di un

poi una precisa e peculiare evoluzione, confacente alle dinamiche e alle esigenze della direzione della trama e che permette di creare le varie personalità attorno alle quali si susseguono le vicende dei romanzi. Nonostante le caratterizzazioni specifiche, le inflessioni biografiche si stratificano in modo notevole negli abissi dell'animo di ogni singolo protagonista, coinvolgendo l'autore in un dialogo serrato tra la propria interiorità e le proiezioni create, sullo sfondo di una società a lui sì estranea (e talvolta ostica) da costituire incessante stimolo di perturbati quesiti. In seno alla prospettiva critica in cui è emersa più volte sia la modernità del pensiero e della letteratura di De Marchi sia il suo ruolo di precursore dei tempi, sembra dunque coerente recepire tale dinamica creativa come allotropo della tematica novecentesca innestata sul confronto con l'alterità, in una dimensione introspettiva che traspone quell'"altro da sé" in un "altro in sé".

Questa pratica rientra in un contesto tecnico generale non così estraneo a De Marchi, in quanto sono numerose le testimonianze che lo vedono rapportarsi a se stesso in una dimensione dialogica, parlando talora in terza persona, tratto stilistico adottato ad esempio nella già citata lettera indirizzata al padre di Lina del 2 agosto 1880. Questo estrinsecare la propria poliedrica personalità si traduce dunque in cotale resa espressiva in più occasioni e, come evidenzia Giuseppe Nava, diventa uno dei reagenti principali della narrativa demarchiana:

> [...] vi erano in lui delle forze che agivano in senso contrario, avviando una dialettica interna, che gli avrebbe permesso di affermarsi con una propria personalità. La principale di queste forze era la tensione ad uscire da sé, fosse solo per riconoscersi nella sorte di creature umiliate dalla vita, a ricercare nella realtà sociale una motivazione sempre più concreta di quel malessere che il De Marchi avvertiva in sé.[163]

autobiografismo imperante (identificato spesso come limite, da Croce a Branca) e non relativo è, probabilmente, da attribuire alla tardiva pubblicazione delle lettere personali di De Marchi (il riferimento citato di Nava risale al 1964 mentre le lettere iniziano a essere edite prima parzialmente nel 1965 nel volume *Varietà e inediti* di Ferrata, poi in forma più completa solo nel 2005, con la comparsa degli atti di convegno *Emilio De Marchi un secolo dopo*).

163 Ivi, p. 12, nota 4.

Il percorso creativo con cui l'autore dà vita ai propri personaggi sembrerebbe realizzarsi dunque in una norma procedurale generale: a partire dalla comune base di riflessione catarticamente autobiografica, si diramano le differenti evoluzioni che caratterizzano i singoli protagonisti. Per ciò che concerne la prima fase, si riscontrano diffusamente una serie di schemi e condizioni di cui De Marchi si avvale in modo ricorsivo. Tra queste vi è la questione linguistica, ovvero la connotazione di ogni personaggio in rapporto all'uso del dialetto e della lingua italiana. Il ruolo del milanese è estremamente funzionale nelle opere dello scrittore in quanto, seppur strumentalizzato come espediente per conferire una dimensione realistica alla narrazione, il suo impiego non avviene indiscriminatamente, bensì è ragionato, indirizzato a seconda delle necessità della trama e del profilo del personaggio in questione. Agendo in qualità di profonda caratterizzazione, la questione linguistica è affrontata secondo un'organizzazione che riserva l'uso esclusivo del dialetto genuinamente meneghino solo per il popolo, mentre ai protagonisti è destinato un italiano secondo una forma che talvolta, ricordando la prassi verghiana, lo cala nello stampo linguistico, mentale e sociale del dialetto, del quale si intravedono unicamente calchi lessicali o sintattici. Una valida esemplificazione è fornita da Anna Modena per il *Demetrio* (ma è appunto procedimento comune alla creazione di tutti i protagonisti demarchiani):

> [...] il dialetto puro sta solo in bocca al popolo, per esempio al portiere Caramella, che può dire: «ciar e scur», «el me ciapa», «ti e mur», intervallandole a forme mimetiche dell'italiano: «el pesce grosso el mangia el *pescinin*», «ci dicono», «te me lo confezionano»; il mago Fagiano può chiedere i suoi *cuturni*, la Pardina, ex operaia che ha sposato il padrone, può ammiccare con un «Anca lù a Milan»; Demetrio, invece, nella lunga rievocazione della sua vita, di cui diventa un narratore compartecipe, può ricordare che alla nascita del fratello «cadde [...] dallo scanno», ricalcando l'espressione milanese *Andà giò de scagn*, che il padre «rimase indietro» nella conduzione delle terre (mil. *restà indree*) e che gli «toccarono in corpo [...] le spese del funerale» (mil. *toeuss in corp*).[164]

164 A. MODENA, *Introduzione* a *Demetrio Pianelli*, cit., pp. XLIX-XL.

La funzionalità espressiva di lingua e dialetto non si riduce dunque al requisito di conferire realismo bensì contraddistingue i protagonisti, per mezzo di una sottile attenzione formale, tanto quanto la caratterizzazione fisica o morale. Ne *Il cappello del prete* gli amici del barone, parassiti sociali moralmente riprovevoli, si avvalgono ad esempio di parole straniere frequentemente al fine di mascherare la loro miserabile natura: una simile caratterizzazione fornisce esiti come l'*incipit* del secondo capitolo (*L'orgia*) nel quale l'autore, per mezzo di una forzatura stilistica che si esprime nella presenza di dodici locuzioni straniere in poco più di una pagina, lascia intravedere il proprio disprezzo per queste figure.[165]

Ulteriore tematizzazione che accomuna i protagonisti demarchiani è la presenza di una coscienza semplice ma autentica. Per quanto si assestino generalmente in una percezione piatta e anonima della propria vita, il sentire che governa le loro scelte si configura sempre moralmente onesto e schietto. Ciò non basta, tuttavia, per elevarli dalla loro condizione di rassegnazione innata, la quale preclude ogni possibilità di vivere una passione autentica. Persino il *topos* del senso del dovere e del sacrificio, tratto sì peculiarmente definito da condizionare talvolta la trama intera (si pensi ad *Arabella*), nasconde la stigmatizzazione della rinuncia a vivere la vita pienamente, ad affrontare l'intensità indomabile dei sentimenti. Questa riluttanza traumatica parrebbe avere effettivamente riscontri concreti nell'avvicendarsi delle situazioni in quanto, nei rari episodi in cui si concretizza un tentativo di sfuggire a tale natura emozionalmente castrante, il corso degli eventi si abbatte irrimediabilmente sulle sorti degli antieroi demarchiani. Così Demetrio, nel momento in cui lotta per difendere l'onore del proprio amore, si ritrova esiliato in una città che non è la sua e senza il proprio lavoro; allo stesso modo Giacomo, inizialmente abbandonatosi all'amore per le proprie convinzioni filosofico-intellettuali, sarà lacerato dalla

165 Cfr. LUCA DANZI, *Scelte stilistiche e ragioni ideologiche in Emilio De Marchi*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 60.

disillusione legata al crollo della fede nella ragione; o ancora Arabella (il personaggio più riluttante a lasciarsi 'corrompere' dal sogno di una vera passione), nei momenti di maggiore lucidità in cui quasi assapora la possibilità di eludere il proprio destino, si ammala irrimediabilmente per la sofferenza di non esserne in grado. Sembra dunque vibrante la melanconica lezione nietzschiana che vede, senza possibilità di appello alcuna, il destino dell'umanità rinchiuso nella mano di ferro della necessità, che indifferente agita il bossolo dei dadi del fato soprattutto quando, come osserva Spinazzola, si è spaventosamente travolti nella dimensione amorosa:

> Perciò ancora, d'altronde, la riscoperta e riappropriazione di sé che avviene sotto l'impulso erotico si connota in termini di angoscia. Aprirsi all'amore significa entrare in battaglia con se stessi e assieme con il mondo: cioè con la somma di abitudini convenzioni leggi tabù da cui è stata plasmata la nostra coscienza.
>
> La tensione è tanto più drammatica quanto la scossa passionale giunge inattesa, a sorprendere un'esistenza tutta adagiata negli schemi del quietismo: l'animo vorrebbe indugiarsi nell'assaporare smemoratamente la dolcezza che lo invade, mentre le circostanze esterne, e prima ancora lo stesso condizionamento interiore qualificano le nuove emozioni come una rivolta totale in cui occorre impegnare ogni energia, con affascinata determinazione ma non senza tremore.[166]

Oltre alla dimensione morale e spirituale dei protagonisti, l'*humus* comune delle rispettive caratterizzazioni investe la valenza simbolica dei tratti fisici dei personaggi (spesso anche di quelli minori). Ad esclusione di Arabella, ognuno di loro è contrassegnato da un rapporto di opposizione evidente tra l'interiorità e l'esteriorità, in una declinazione ideale che ricorda le dinamiche del contrappasso dantesco. L'ironia ammiccante con cui De Marchi presenta «il cavaliere» Balzalotti che continua «a spazzolare colla manica la sua bella calotta di velluto»[167] esprime chiaramente l'opposizione tra il lussuoso aspetto esteriore dell'uomo e la sua meschinità

166 V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, cit., p. 28.
167 E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 129.

interiore. Allo stesso modo, è epigrammatica la presentazione stessa del protagonista Demetrio:

> Mentre Cesarino era ciò che dicesi a Milano una cartina, di pelle fina e bianca, sempre elegante, pulito e aristocratico, questo signor Demetrio aveva all'incontro l'aria di un vecchio fabbro vestito coi panni 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 duri come lesine, com'erano i baffi duri e rasati, che coprivano un poco il labbro.
>
> Nelle orecchie arricciate come frasche di cavoli, qua e là rosicchiate dal gelo, portava anellini d'oro secondo il costume dei contadini della Bassa Lombardia, che credono con ciò di evitare il mal d'occhi. Scarso di parole, dalle poche sillabe che ci scambiammo a' piedi della scala, mi accorsi che stentava a metter fuori certe consonanti.[168]

L'aspetto burbero e l'atteggiamento per nulla affabile del «bravo signore, che non somigliava per nulla a suo fratello» è diametralmente opposto a ciò che egli custodisce nella propria anima, a quella coscienza morale onesta e quella sensibilità che gli permetterà di farsi strada, pur se con qualche titubanza iniziale, nel cuore della piccola Arabella.

Dal breve quadro tracciato emerge la percezione chiara e diffusa di come ogni personaggio, secondo modalità narrative più o meno palesate, sembri arrendersi all'accettazione inesorabile della propria impossibilità di sostenere una vita vera, resa tale dalle passioni e dalle ragioni del cuore. In una sorta di teoria darwiniana della sopravvivenza (non solo sentimentale), l'opzione più confortante (non perché voluta ma solo perché meno angosciante) prevale su ogni desiderio accennato o intimamente represso, realizzando un nichilismo che si compie in alcuni casi nella sua forma più concreta, ovvero la morte (per Arabella così come per Celestina la quale, in *Giacomo l'idealista*, rinnova il dramma della giovane nipote di Demetrio).

La tendenza a inibire ogni facoltà passionale è ravvisabile fin dalle prime esperienze letterarie giovanili, nelle quali si affaccia una delle espressioni più rappresentative della dicotomia interiore che attanaglia i protagonisti della produzione demarchiana: il tema dello

168 Ivi, pp. 76-77.

sdoppiamento. Quest'ultimo sembra profilarsi come realizzazione concettuale e formale della polarizzazione interiore derivante dalle due spinte opposte (l'una di accettazione, l'altra di rinuncia) che governano le azioni e le decisioni dei personaggi. Essa si preannuncia già nel primo romanzo, *Il signor dottorino*, anche se la trama e le rispettive modalità di sviluppo ricordano più le dinamiche di una commedia degli equivoci. La tematica dello sdoppiamento approda infatti a esiti più delineati e compiuti con il successivo *Due anime in un corpo*. Anche grazie all'influenza esercitata dal genere poliziesco, essa ricopre un ruolo fondamentale in quanto genera e manovra l'intera vicenda. Di chiara derivazione scapigliata, lo sdoppiamento della personalità prepara e annuncia il corollario della sostituibilità dell'io. Nel punto fondamentale dell'intreccio Marcello non solo è posseduto da Lucini ma ne vive l'esistenza stessa fino a sostituirlo, giungendo a una realizzazione tale per cui anche gli altri personaggi lo scambiano per l'amico. Questo fenomeno si realizza più volte, a partire dalla portinaia del palazzo dove il defunto viveva in affitto finendo con la vicenda più esemplificativa di tutte: lo stesso padre di Marcello non riconosce il proprio figlio. Nel capitolo *I miei due padri-arresto importante* l'uomo si reca nell'abitazione di Lucini alla ricerca del figlio, tuttavia, quando vede Marcello non solo non lo riconosce, ma stenta a credere che sia davvero suo figlio per quasi due pagine e mezzo.[169] Il tema della sostituibilità dell'io raggiunge dunque vette molto alte e, con il mancato riconoscimento persino da parte del genitore, diventa clamoroso. Il concetto della sdoppiamento della personalità genera esiti sorprendenti anche sul piano prettamente tecnico-stilistico. La resa espressiva è difatti operata da De Marchi tramite espedienti narrativi sperimentali assai coraggiosi, i quali culminano nell'alternanza della prima e terza persona singolare in modo del tutto innovativo. Tale dinamismo non si esplicita in un mero gioco di passaggi tra narratore onnisciente e narratore interno (come ad esempio nei testi a focalizzazione interna variabile o multipla), bensì è riconducibile a un unico io narrante, Marcello, il quale si riferisce a se stesso in

169 ID., *Due anime in un corpo*, cit., pp. 175-177.

terza persona in corso di narrazione. Il giovane narra inizialmente in prima persona per poi passare, tanto più profondo e vivo diviene il suo sdoppiamento in Marcello, a raccontare di se stesso anche in terza persona, evidenziando maggiormente una vera e propria estraneazione da sé. L'effetto è di considerevole spiazzamento per il lettore il quale si ritrova, dopo i primi tre capitoli di scorrevole narrazione omodiegetica, ingarbugliato e travolto, per effetto dei continui passaggi intermittenti «io dissi»-«Marcello disse» perfino all'interno della stessa proposizione:

> Da molto tempo supponevo che la fanciulla avesse una brace sul cuore per me, sebbene Marcello non tirasse tanto alle gonnelle, e osservandola bene, mi pareva che quel suo volto di cacio fresco, circondato da capelli più rossi delle barboline del formentone, non fosse privo d'una certa espressione malinconica, propria d'una donna che peli cipolle.[170]

Il particolare andamento formale sfalsa il racconto su più piani alternando una tipologia di narratore omodiegetico, interno protagonista (che scrive dunque in prima persona), a una di narratore ibrido, il quale scrivendo in terza persona si configura come eterodiegetico, ma è direttamente coinvolto nella vicenda come proiezione ortogonale del narratore protagonista. Conseguentemente, anche l'inquadramento della tipologia di focalizzazione adottata dall'autore sfugge a ogni tentativo di classificazione definita. Il romanzo è prevalentemente caratterizzato da una focalizzazione interna che lascia talvolta spazio, ad ogni modo, a momenti a focalizzazione zero ed esterna. I capitoli introduttivi e quello conclusivo presentano difatti una narrazione onnisciente che spiega, contestualizza, ragguaglia circa le vite degli altri personaggi e lo svolgimento della vicenda, presentando appunto una focalizzazione di tipo zero; differentemente, l'iniziale *Prefazione dell'autore* e i capitoli *Il processo alle due anime XII* e *XIV* sono citazioni e registrazioni di eventi, situazioni e dialoghi, senza partecipazione alcuna del narratore. Queste

170 Ivi, p. 121. Emblematico anche il passo in cui si fornisce una prima delucidazione in merito: «Con un raschio di voce richiamai a sé Marcello, che cominciava a venir meno, e poiché la fortuna mi aveva messo in quel ballo, era meglio ballare con disinvoltura, anzi che cascare sulle gambe, dopo una sacra promessa fatta al buonanima» (ivi, p. 125).

sezioni sono dunque costruite tramite una focalizzazione esterna in cui l'unica tipologia di narratore individuabile è quella di "editore".

La disamina della trattazione della tematica dello sdoppiamento in *Due anime in un corpo* funge da stimolante paradigma per i romanzi posteriori in quanto ne diventerà, seppur attraverso articolate evoluzioni, costante cifra distintiva. In questa prospettiva risulta funzionale un breve approfondimento concernente il contributo fornito dal genere poliziesco anche se, a seguire, quest'ultimo agirà in maniera più stratificata e meno esposta. La figura del detective, pilastro del canone poliziesco, viene rivoluzionata dall'interno da De Marchi il quale la volge al servizio di una complessa e interessante simbologia. Soprattutto se contestualizzato nell'atmosfera onirica di spaesamento che pervade il romanzo, il plurimorfismo di Marcello è inequivocabilmente antenato della vicina crisi e conseguente perdita di identità che caratterizza gli antieroi del vicino Novecento. Il protagonista si perde nella monolitica realtà della sua quotidianità (i miseri ambienti descritti per la prima metà del capitolo iniziale ne sono esempio calzante) che riduce la prospettiva della futura vita impiegatizia a un noioso squallore, dipingendone, come coglie Ilaria Crotti, un perfetto quadro «protonovecentesco»:

> L'esempio del Marcello plurifunzionale prospetta una linea d'interferenza protonovecentesca che risulterà particolarmente significativa sotto il segno di perdita di ruolo e d'identità. La fissità sclerotizzata della funzione-detective, nell'ambito del Novecentesco assumerà un valore decisivo proprio nel momento in cui si porrà come datità da sconvolgere: il doppio o triplo Marcello risulta stranamente prossimo alla fenomenologia molteplice di un Mattia Pascal.[171]

La triplice momentanea natura di Marcello connota il proprio ruolo di detective in maniera decisamente insolita. Egli si ritrova infatti ad assommare in sé tre figure ben distinte e

171 I. CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, cit., p. 85.

incompatibili quali la funzione (seppur casuale) di detective, quella di assassinato e infine quella di (presunto) assassino. Al contrario, nel canone poliziesco ogni ruolo è definito, ben demarcato e anzitutto non intercambiabile. In *Due anime in un corpo* questa caratteristica viene pienamente disattesa al fine di utilizzare, qui come altrove, lo schema del romanzo poliziesco con finalità diverse da quelle canoniche. Come si è precedentemente avuto modo di osservare per altri casi della letteratura demarchiana, le componenti testuali sono difatti modulate non solo secondo il loro valore intrinseco o i loro possibili effetti sull'intreccio, ma anche al fine di amplificare la galvanizzazione creativa dell'intero corpo testuale. Le tecniche narrative si funzionalizzano dunque a livello di puro stimolo formale, coadiuvando lo «sperimentalismo spregiudicato»[172] dell'opera. La *detection* assume in tal modo un duplice ruolo, che agisce in maniera profonda: il suo sviluppo avviene infatti parallelamente fuori e dentro il detective, operando simultaneamente sia nell'anima sia nella realtà del protagonista. Tale cardine del poliziesco acquisisce quindi anche una funzione di viaggio narrativo all'interno dell'io del detective che si conclude, canonicamente, nell'*explicit* risolutore. In chiusura di romanzo vengono infatti portati a termine, su due corsie parallele, sia lo svelamento degli enigmi, sia l'ottenimento-ritorno di un'identità stabile e definita del giovane protagonista (grazie alla quale Marcello torna e rimane Marcello).

Il secondo romanzo giovanile risulta utile anche per comprendere la fondamentale figura di Beatrice, protagonista femminile del *Demetrio*. Marina, giovane amante di Lucini e moglie del Sultano, si configura come antesignana della prima sia per l'evanescenza che la caratterizza sia per il ruolo ricoperto all'interno dell'opera. Nonostante le inevitabili divergenze più o meno pronunciate dovute alla diversa evoluzione della trama, De Marchi sembra infatti tenere presente buona parte di quelle atmosfere, esitazioni e fragilità nell'assemblare i tasselli della controversa personalità di Beatrice: interconnessione suggestivamente stimolata inoltre dalla dichiarata

172 L'espressione è di Marcella Gorra (cfr. M. Cecconi Gorra, *Il primo De Marchi: fra storia cronaca e poesia*, cit.).

passione di quest'ultima per i romanzi del genere *feuilleton* (quale è spiccatamente *Due anime in un corpo*), in coerenza con il profilo tracciato di donna 'leggera' e intellettualmente disimpegnata.[173] Come avviene per Marina, anche Beatrice è il polo magnetico della fabula attorno alla quale gravitano gli universi degli altri personaggi del romanzo sia direttamente sia indirettamente. Le due protagoniste condividono inoltre la trattazione della componente amorosa, sviluppata come risultante di un sistema di forze che concorrono alla complessa e caleidoscopica sfaccettatura della vicenda. Esemplificativo è l'esempio di Marina, resa dall'autore perno di tre differenti tipologie amorose: quella silenziosa di Lucini, quella tormentata di Marcello e quella soffocante del marito. Il primo legame è delineato con tratti leggeri, timidamente accennati, nonostante ricopra a livello teorico un ruolo fondamentale, ovvero quello di scatenare il movente del delitto (la gelosia del Sultano nel momento in cui scopre la relazione fedifraga). A livello narrativo l'autore si intrattiene su tale rapporto soltanto contestualizzandolo all'interno dell'opera (descrivendone l'origine e soffermandosi sulle circostanze dei loro primi incontri a Venezia), citando alcune lettere scritte da Lucini tratte dal carteggio segreto dei due innamorati, di cui Marcello viene in possesso dopo il delitto. Il versante passionale e carnale della relazione è dunque totalmente estromesso dalla vicenda, ma anche quello prettamente amoroso, platonico, non è esplicitato mai del tutto. Nelle lettere citate Marina parla di Lucini come di un fratello e lo stesso Marcello non si pronuncia nel definire la natura del rapporto, lasciando che il lettore tragga le proprie conclusioni: «Quali fossero i veri rapporti tra Marina e il Lucini vediamolo dai seguenti periodi, dai quali ognuno, secondo la sua naturale inclinazione, potrà dedurre un giudizio, seppur è necessario che tutti gli atti umani siano giudicati. Per me è

173 Beatrice viene presentata come prototipo della lettrice media del *feuilleton* che legge avidamente romanzi costruiti su trame improbabili e nei quali si immedesima totalmente, cercando raffronti e ammonimenti validi per la propria vita: «Beatrice aveva letto un romanzo, *Lo Sparviero e la Colomba*, in cui una giovine bella e ricca ereditiera lottava contro le insidie d'un gesuita che agognava alla sua eredità. Ebbene, le pareva il caso suo. “Per fortuna” pensava “so quel che vali! ma non ci riuscirai...”» (E. De Marchi, *Due anime in un corpo*, cit., pp. 108-109).

già troppa l'indiscrezione di mettere mano a queste carte».[174] L'esplicitazione di questa dimensione amorosa rimane circoscritta dunque ad alcuni luoghi del testo[175] e al tono generale della narrazione, pervaso chiaramente da un affetto sincero e malinconico tipico dell'amore romantico.

Ancora più extra-ordinaria è la natura del secondo legame ossia l'innamoramento di Marcello, il quale è dovuto al progressivo impossessarsi della sua anima da parte del defunto e dunque ne è presentato, almeno sul piano teorico, come diretta conseguenza. L'amore che lega il protagonista alla donna dovrebbe essere pertanto evanescente e incanalato in una dimensione spirituale più che reale. Al contrario, esso si rivela intriso di una passionalità struggente tale da sconvolgere la vita di Marcello e influenzare ogni sua scelta. Egli vuole, ama, anela a Marina non solo quando sente in lui «qualche cosa, che non era del solito Marcello»,[176] ma anche (se non soprattutto) nel pieno della lucida coscienza della propria nuova doppia realtà interiore: nello scrivere la prima lettera alla donna, egli agisce sì per conto di Lucini, ma nelle piene facoltà di Marcello, in un disorientamento per cui «il cuore di Marcello batteva davvero, come alla vigilia di una battaglia, e io non sapeva più distinguere in nome di chi tenesse la penna».[177]

Il terzo legame, la relazione tra Marina e il Sultano, si propone come quello più distante dalla natura amorosa nonostante sia l'unico a possedere uno statuto definito e concreto (il matrimonio che li lega). Le vicissitudini che hanno portato la donna a sposare il Sultano sono utilitaristiche, relative a una situazione problematica che compromette il padre di Marina (occasione letteraria la cui eco sarà forte in *Arabella*). Quest'ultimo, «oriundo da una nobile e antica famiglia veneziana decaduta»,[178] si lascia coinvolgere in alcuni loschi traffici di natura

174 ID., *Due anime in un corpo*, cit., p. 155.
175 Si veda la definizione di "amorose" da parte di Marcello circa le lettere dei due innamorati: «Ognuno sa che nelle lettere amorose il bello e il buono è quello che si tace, perché il pensiero infervorato sfugge alle leggi sistematiche della logica, e parla meglio con uno sguardo e con un tremito delle labbra» (ivi, p. 159).
176 Ivi, p. 114.
177 Ivi, p. 166.
178 Ivi, p. 211.

economica dal futuro marito di Marina il quale architetta, invaghito già da tempo della donna e sicuro di provare un amore non corrisposto, un matrimonio di 'riscatto' per legarla a sé. La protagonista si ritrova moralmente costretta a dover sacrificare la propria vita al Sultano, per la paura che egli denunci e rovini suo padre.

Nonostante questo proscenio moralmente discutibile, la «fanciulla onesta» non prova odio verso il consorte e, come afferma lei stessa in una lettera inviata a Lucini, la vita matrimoniale procede tra regali e attenzioni di un marito rispettoso e devoto. Ad ogni modo, queste sono solo architravi di una gabbia dorata in cui Marina si sente prigioniera e da cui sa che non potrà mai scappare, rinunciando alla propria libertà. L'infelicità amorosa e l'inettitudine nel realizzare i propri desideri affiorano prepotentemente così come accade, anche se attraverso toni meno onirici e struggenti, per Beatrice. Anche in *Demetrio Pianelli* la figura femminile è ricondotta a questo *topos* demarchiano e parimenti esso si realizza sia nella declinazione di amore non corrisposto (Demetrio-Beatrice) sia in quella dell'amore sacrificato (come Marina e il matrimonio di convenienza).

Il minore spessore spirituale e intellettuale di Beatrice pregiudica indubbiamente l'intensità delle proprie dicotomie interiori, le quali non arrivano alle vette patetiche e drammatiche dei patimenti dell'amata di Marcello-Lucini. Secondo la già esaminata incongruenza tra aspetto esteriore e mondo interiore dei personaggi demarchiani, De Marchi rende la donna tanto bella quanto spiritualmente anonima, dalla presenza avvenente e piena di grazia ma totalmente introiettata nel proprio mondo e nelle proprie necessità, sì da farle dimenticare il resto dell'umanità (l'unica eccezione è rappresentata dai figli). A differenza della celeberrima omonima dantesca, la Beatrice di De Marchi incarna il principio *nomina sunt consequentia rerum* esclusivamente per la proiezione tutta esteriore: ritratta in chiesa «col libro delle preghiere aperto nelle mani, colla testa e le larghe spalle diritte» viene presentata come una visione, quasi

angelicata, il cui «velo, nelle sue ombre molli e oscure» era l'unico elemento che «attenuava un poco la materialità della sua bellezza di provincia, ne alleggeriva un poco la corporatura, la sollevava insomma verso quel che i poeti chiamano l'ideale».[179] A differenza della donna angelica di Dante, la cui bellezza era specchio e simbolo delle qualità morali e spirituali, la donna amata da Demetrio rimane incastonata nella dimensione fisica e materiale della propria presenza, riuscendo a liberarsene solo in parte e solo verso il finale del romanzo, in una appena accennata epifania che la induce a riflettere sulle responsabilità circa il fato avverso del cognato.

Proprio in Demetrio è appurabile un'elevata concentrazione di quell'inflessione autobiografica che costituisce il punto di partenza di ogni protagonista demarchiano. La dicotomia che lacera il personaggio richiama inevitabilmente quella di De Marchi, diviso tra un angoscioso sentimento di solitudine e il desiderio di uscirne, mai realizzato a pieno a causa di un diffuso senso di inadeguatezza e incomprensione (condizione acuta soprattutto nel periodo giovanile, precedente all'incontro con la moglie Lina, ma latente per tutta l'esistenza dello scrittore). Allo stesso modo, la preoccupazione per il lato economico della quotidianità è ricordo vivido dell'apprensiva ricerca della stabilità finanziaria con la quale l'autore si confronta fin dall'infanzia, così come la dimensione soffocante del grigio lavoro impiegatizio lascia scorgere in filigrana l'insofferenza demarchiana per il lavoro d'ufficio svolto presso l'Accademia Scientifico-Letteraria, numerose volte testimoniata nei carteggi dello scrittore. Quest'ultimo aspetto fornisce, nel romanzo, l'opportunità per sviluppare in modo efficace la coscienza modesta ma autentica di Demetrio. A fronte delle doppiezze e delle moralità discutibili di personaggi come Quintina, risalta infatti maggiormente la personalità fragile ma onesta del protagonista, «che crede nelle qualità dei superiori, che ne ha un rispetto contadino».[180]

In una sorta di involuzione emotiva, che vede l'impossibilità di Demetrio di vivere

179 ID., *Demetrio Pianelli*, cit., p. 202.
180 A. MODENA, *Vite nella 'grande città del fracasso',* in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 102.

pienamente le passioni della vita tramutarsi in un'apatia costitutiva, sorge il personaggio di Arabella. La giovane donna si espone, stretta nella morsa dei doveri familiari e delle costrizioni sociali, come punto d'arrivo dell'esasperazione sacrificale delle figure femminili demarchiane. Ella eredita l'infelicità e l'insoddisfazione ormai cronica della madre Beatrice, ricorda le lacerazioni interiori dell'animo stravolto di Marina, preannuncia le condizioni drammatiche di Celestina. La nipote di "zio Demetrio" si fa epilogo di quella disumanizzazione originata dalla logica della sopraffazione concretizzata nel *Pianelli*, fino a rendersi espressione violenta della subordinazione delle coscienze umane alla necessità economica. Il personaggio di Tognino Maccagno costituisce tra le più degne simbologie di questa spietata dimensione speculatrice, seppur diviso interiormente tra un irrimediabile egoismo senza scrupoli e un inespresso e celato desiderio di calore familiare.[181] La penna demarchiana concepisce un profilo psicologico preciso dell'affarista borghese, la cui impostazione monolitica acuisce il contrasto con il dinamismo esasperato dell'anima di Arabella.[182] Il culto della rinuncia diventa, in un tale contesto, l'unica prospettiva realmente attualizzabile, distruggendo così anche l'ultimo baluardo di fede nella Provvidenza che ancora sopravviveva, in modo latente, nel *Pianelli*. Una dimensione, quella religiosa, abbandonata fisicamente anche sul piano della fabula, con la rinuncia obbligata da parte di Arabella ad abbracciare la propria vocazione e il proprio desiderio di essere sposa di Dio, costretta invece a esserlo di qualcun altro. Ad ogni modo, proprio il *flash back* grazie al quale l'autore informa di questa remota volontà contribuisce a svelare la reale natura del forte senso del

181 Tra i più delicati momenti della presa di coscienza di Maccagno, si annovera il ricordo che egli conserva del primo incontro con Arabella alle Cascine: «qualche cosa di forte e di duro come un grosso martello da fabbro era caduto sul cuore del vecchio affarista, che non batteva più col battito lento e sommesso d'un cuore in regola col tempo, ma aveva degli scatti, delle corse affannose e precipitose, delle strane immaginazioni, che riempivano la notte di fantasmi». Il sentimento espresso porterà l'io narrante ad affermare che, per l'uomo, «salvare Arabella voleva anche dire salvare quanto di meno disprezzabile era rimasto in lui e insieme quanto di veramente prezioso sentiva ancora di possedere nell'affezione e nell'opinione di questa sua figliuola» (E. De Marchi, *Arabella*, in *Tutte le opere. Grandi romanzi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1960, p. 505).

182 Anche in virtù di questa funzione di contrasto tra i diversi moti d'animo che caratterizzano Arabella e la personalità granitica di Maccagno, che solo raramente lascia spazio a qualche sfumatura divergente, si accoglie la fissità del ricco affarista borghese come scelta stilistica ragionata, piuttosto che recepirla come «incompiutezza artistica» (G. Nava, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, cit., p. 125).

dovere della protagonista: la vocazione perentoria al sacrificio più che etica del dovere è incapacità, impossibilità di resistere a una condizione imposta dalla famiglia, dalla morale, dalla società. La stessa analessi, che ragguaglia d'un tratto sulla passata intenzione di prendere il velo, stringe l'inquadratura sull'anima di Arabella propalando non una comunione di spirito serena e intimamente saldata, ma una tentata fuga affannosa dal mondo e dai ricordi di un'infanzia complessa, di un padre scomparso troppo presto, di una madre da lei spiritualmente troppo lontana:

> Arabella rimase presso le suore circa sei anni e imparò rapidamente e bene tutto ciò che le buone madri seppero insegnarle, aggiungendo di suo quel che aveva patito, cioè un senso malinconico delle cose e della vita che la portava a nascondersi in Dio. Il suo povero babbo si era ucciso nel fior degli anni per sottrarsi alla vergogna d'un processo, e l'idea di un'anima in pena, che espiava il suo male forse senza speranza di perdono, aveva ancora la forza dopo cinque o sei anni di risvegliarla di sbalzo in mezzo alla notte al minimo scricchiolìo, al minimo soffio di vento, che paresse tra le fessure gemito o sospiro.
>
> [...] Si sentiva naturalmente attirata a entrare nella famiglia delle sue maestre, a consacrare la sua esistenza all'istruzione nei collegi dell'ordine. Aiutava questa vocazione la vista del disordine crescente che ritrovava alle Cascine, una casa che reggevasi a forza di puntelli sopra un più nascosto e più profondo disordine amministrativo.[183]

In quel sussurrato «nascondersi in Dio» De Marchi dispiega un mondo interiore multiforme e inestricabile, avviluppato da paure future e rimorsi passati, anticipando lungimirante quella «indefinita voglia di non essere» che amaramente connoterà Arabella poche pagine dopo.[184] Si innesta su queste corde il tema dello sdoppiamento, che coinvolge la protagonista in due modi principali. Il primo si palesa con l'occasione narrativa della gravidanza della giovane donna e sopraggiunge con lo sventurato verificarsi dell'aborto. Arabella, inconsciamente sconvolta, dopo circa nove mesi dall'infausto accadimento (al termine dunque di quello che sarebbe stato il

183 E. De Marchi, *Arabella*, in *Tutte le opere. Grandi romanzi*, cit., pp. 442-444.
184 Ivi, p. 447.

periodo gestazionale) dà vita al proprio doppio, sfociando in seguito nel «delirio di pianto».[185] In un'atmosfera inquieta e visionaria, il racconto conferma tale legame surreale per mezzo di un incubo, nel quale Arabella assiste alla fusione confusa e grottesca della morte del fratello minore Bertino e della non nascita del figlio abortito:

> Coi gomiti appoggiati al tavolino, reggendo la testa coi palmi, rabbrividendo ai soffi freddi che entravan per le fessure, Arabella si abbandonò alla vertigine de' suoi pensieri, che la travolsero di ombra in ombra fino all'orlo di un assopimento che ha del sonno tutti i fantasmi ma non l'oblio. E poiché tutti i dolori si conoscono tra loro, il suo patimento presente la menò a risentire le angosce provate al letto del povero Bertino, a confondere nel rilassamento delle sensazioni se stessa col povero piccino agonizzante, a compassionare se stessa in lui, a combattere confusamente contro la morte, che voleva portarsi via il caro biondino.
>
> Rivide lo squallore delle Cascine, lo smarrimento della sua povera mamma divenuta vecchia vecchia. E allora cercava di dimostrarle che il malato non era il bimbo, ma un'altra creatura, che perdeva la vita col sangue negli spasimi mortali di un aborto: finché sopraggiungeva anche lo zio Demetrio a fare un discorso lungo e confuso sul conto del signor Tognino...[186]

Il secondo modo con cui la tematica dello sdoppiamento compare fra le pagine del romanzo procede contestualmente al dipanarsi della vita della protagonista. Se in *Due anime in un corpo* il processo era tutto esteriore (un io che si sdoppia in due anime), in *Arabella* è giocato interamente nella dimensione dell'interiorità. La giovane donna è in balia di forze opposte che la spingono, a seconda della disposizione spirituale del momento, verso il polo vitalistico o quello mortifero (simbolo della rinuncia per antonomasia), in un caotico guazzabuglio di impulsi e posizioni che non concede nemmeno un pallido presagio di serenità. Tale alternanza disorientante giunge al proprio drammatico epilogo quando Arabella, dilaniata da una dicotomia interiore che abbraccia irrimediabilmente la strada del sacrificio (inevitabile esito di una natura inerte), concretizza lo

185 Ivi, p. 638.
186 Ivi, p. 635.

sconforto della propria scelta in una forma ultima e inappellabile di autodistruzione: la malattia che la condurrà alla morte.

Ad un livello diverso sembra porsi una delle ultime sfide letterarie di De Marchi: *Giacomo l'idealista*. Dopo un lungo percorso tematico focalizzato quasi esclusivamente sul mondo contadino e sui poveri di spirito, questo romanzo perpetua l'affinità di temi e figure coinvolgendo però in primo piano la nobiltà terriera lombarda. Giacomo è l'esempio più evidente di quella polemica antidannunziana che proclama, più sommessamente ma sempre vibrante anche nei precedenti scritti demarchiani, la dignitosa accettazione della dimensione comune dell'antieroismo. Le complicazioni amletiche filosofico-intellettuali dell'inettitudine al vivere e alla felicità scandagliano i più romiti precipizi dell'anima del protagonista, riformando ineluttabilmente le regole dello scontro tra la realtà e quella dottrina che, fino ad allora, era stata miraggio di salvazione. Nel solco di un intransigente raffronto con la concretezza del reale, Giacomo si ritrova a soccombere sotto il peso dell'inconciliabilità tra la propria amata attività intellettuale e la necessità pragmatica della quotidianità. Così estraniato, il protagonista è assalito dall'angosciosa percezione di aver smarrito le proprie radici: ormai estraneo a un ambiente aristocratico che non riesce più a percepire come suo; pressoché respinto da un universo familiare che non può, a questo punto, più riconoscerlo.

Con *Giacomo l'idealista* De Marchi gioca a carte scoperte e intraprende una demistificazione ormai dichiarata dei valori umani e intellettuali, non più celata dietro percorsi interiori tormentati né mascherata con personaggi dal mosaico interiore complesso quanto condannato all'insoddisfazione e all'infelicità. Nelle pagine in cui il serrato interrogatorio sul senso della vita e della speculazione scientifica e filosofica si fa più crudo e sofferto, risuona mesto il monito intellettuale demarchiano elargito al «caro sig. Bartolomeo» nella *Dedica* di *Nuove storie di ogni colore*:

> I piccoli sforzi degli umili, che si ostinano a raccogliere le briciole di pane, sono sforzi di formica in un tempo in cui tutti lavorano a voltare montagne. Il povero e logoro senso comune non ha più nulla da suggerire a gente, che corre come infatuata dietro ai simboli d'una magnifica arte piena di abissi filosofici.[187]

Attraverso un rapporto di geniale antinomia che vede nel titolo il paradosso epigrammatico della filosofia che sorregge l'intero romanzo, De Marchi materializza l'urgenza intellettuale non solo di liberare la letteratura dalle «luminose metafore e gli spasmodici contorcimenti»[188] sintattici ma anche, soprattutto, di non concentrarsi su pagine «profumate» né «eleganti», nella salda convinzione secondo cui «contro un libro che parla un linguaggio prezioso, lento e ricercato, avrà sempre ragione un altro che parli chiaro e presto».[189]

187 ID., *Dedica*, in *Nuove storie d'ogni colore*, cit., p. 2.

188 Lettera aperta di De Marchi indirizzata a Luigi Venturini, pubblicata nel 1901 sulla «Rassegna Nazionale» (ora in V. BRANCA, *Emilio De Marchi*, cit., p. 60).

189 Lezione di De Marchi *Dell'influenza del sistema parlamentare e del giornalismo sull'arte dello scrivere*, tenuta nel 1895 e trascritta dal Mazzali (ora in E. MAZZALI, *Un inedito di Emilio De Marchi*, in *Indagini otto-novecentesche. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 87-99: 95).

CAPITOLO TERZO

LA CONSAPEVOLEZZA DEI VINTI: UNA VOCAZIONE MORALE

L'estratto citato dalla *Dedica* di *Nuove storie di ogni colore* che chiude il capitolo precedente assurge al ruolo prezioso di ponte con l'approfondimento oggetto della presente sezione conclusiva. Dopo aver esplorato gli aspetti più controversi del mosaico interiore dei protagonisti e il loro dispiegarsi all'interno della produzione artistica di De Marchi (relazionandosi e influenzandosi vicendevolmente), si procede ora osservandoli al di fuori dello spazio letterario 'paterno', dunque prettamente demarchiano, collocandoli nel mondo culturale di riferimento per mezzo di tre prospettive temporali principali: passato, presente e futuro.

La prima e la seconda evidenziano il risvolto criticamente proficuo di uno studio che coinvolga sullo stesso piano i protagonisti delle opere di De Marchi e la tradizione intellettuale e letteraria sia immediatamente antecedente sia contemporanea, dalle quali l'autore cerca talvolta di distanziarsi orgogliosamente, pur rimanendo degno figlio della propria epoca. Diventa allora inevitabile contestualizzare il poliedrico sviluppo dei 'tipi umani' demarchiani nella sua contemporaneità addentrandosi nel contributo manzoniano e in ciò che di esso, più o meno coscientemente, l'autore sostiene e smarrisce. Allo stesso modo, ineludibili si propongono i due raffronti-scontri fatali della critica demarchiana: il parallelismo forzato, talvolta ingiustamente

esasperato, con Verga, e l'appassionato duello intellettuale e morale che vede protagonisti lo scrittore milanese e il Vate d'Annunzio.

In seguito alla panoramica su interconnessioni e iati tematici passati e presenti, si procederà con la disamina della questione degli umili in relazione alle tangenze riscontrate nel vicino Novecento e che confermano, ulteriormente, la notevole modernità di un De Marchi spesso precursore dei tempi, nella morale come nell'opera. Prospettive e sensibilità d'avanguardia che parrebbero essere state intercettate prontamente anche da Eduardo De Filippo, nella cui attività artistica si rintraccia una considerevole affinità con alcuni dei temi e delle modalità espressive principali delle opere e del sentire demarchiano. In un'assonanza suggestiva e inaspettata, De Marchi sembra così ritornare, un secolo dipoi dal suo conclamato successo letterario *Il cappello del prete*, nel capoluogo partenopeo, seppur dopo molto tempo e per mano (o meglio, *per penna*) di Eduardo.

III.1 Un "ciclo dei vinti" alternativo

Legata a doppio filo a quella del realismo si snoda la questione, lungo tutto il controverso percorso della critica demarchiana, dell'interesse psicologico, sociale, morale e spirituale di De Marchi nei confronti delle classi subalterne della popolazione. La volontà di farne oggetto preferenziale della propria produzione deriva da una pietosa predisposizione d'animo (insita in chi «come Lui, molto soffrì e fu spinto dalla carità fraterna verso gli umili e gli oppressi vedendo i dolori e le ingiustizie della vita»)[190] coniugata, come si è avuto modo di approfondire

190 Si cita a tale proposito una lettera della moglie Lina De Marchi datata «Introbbio (Valsassina) 25.7.06» nella quale, già vedova, risponde alla *Critica* appena giuntale a casa: «[...] non intera forse Egli avrebbe accettata la definizione da Lei data del concetto ispiratore dei suoi romanzi. Certo per chi, come Lui, molto soffrì e fu spinto dalla carità fraterna verso gli umili e gli oppressi vedendo i dolori e le ingiustizie della vita, era ben difficile che la concezione ultronea di questa non fosse pessimistica. Ma mi par doveroso soggiungere che Egli seppe portare a sé i suoi eroi al di sopra degli eventi coll'opera d'amore e di pietà, e raggiungere una più serena visione e una vera altezza morale» (B. CROCE, *Pagine Sparse*, a cura di Giovanni Castellano, 1920, p. 14).

ripetutamente, alla categorica e incisiva convinzione concernente il fondamentale ruolo sociale della letteratura e della figura dello scrittore.

Si può dunque notare come non solo la base comune da cui fioriscono i personaggi demarchiani si componga di impressionistiche proiezioni autobiografiche, bensì la motivazione stessa che induce quell'attenzione e quella sensibilità verso dette tematiche custodisce, nemmeno molto velatamente, pulsioni intimistiche connesse alla vita dell'autore.

Proprio tale propensione alle vicende degli "umili" e la rispettiva duttile ricchezza psicologica con la quale esse sono raccontate risultano tra i più altisonanti punti di contatto con l'opera manzoniana. Congenialità che si annuncia, anche nella forma, già nell'*incipit* della prima avventura letteraria di De Marchi, *Il signor dottorino*:

> La bella strada che costeggia il lato destro del lago di Como, poche braccia al di sopra delle acque, segue le sinuosità della scogliera, ora abbassandosi con dolce pendio fino al letto d'un torrente, che scavalca, ora elevandosi a raggiungere l'altezza d'un dosso ed ora nascondendosi fra le case di una borgata, che discendono fino al ghiaieto. Le ville e i casini con nomi allegri o mesti, secondo ricordano un voto compiuto od una sventura, sfilano quasi in catena non interrotta, dipinti, sospesi, nascosti, rannicchiati, a solatio, su per le radici dei monti, che ripidi e coperti di poco verde s'inerpicano fino all'altezza delle nubi.[191]

Immediato giunge il richiamo del celeberrimo incominciamento de *I Promessi sposi* e della straordinaria capacità descrittiva manzoniana di raggiungere esiti di rappresentazione quasi cinematografici che proiettano nella mente del lettore scenari e panoramiche con tecniche filmiche. Qui come in Manzoni si assiste a un'introduzione diretta nel cuore dell'ambiente, attraverso una carrellata a inquadratura continua che sembra far intravedere l'autore imbracciare una telecamera e, lentamente e uniformemente, dirigere l'azione accompagnando discretamente una ripresa che arriva, dall'alto del ramo del lago in Manzoni e della strada panoramica in De

191 E. De Marchi, *Il signor dottorino*, in *Tutte le opere. Esperienze e Racconti*, cit., p. 3.

Marchi, allo zoom finale sulla città.[192]

Tra le diverse etichette critiche riservate a De Marchi spicca dunque quella di manzoniano, condivisa e perpetuata da molti esponenti di riferimento, a partire da Croce finendo con Mantovani, passando per Albertazzi, De Mohr, Rovetta e Mazzoni. La riflessione che accomuna la vicinanza sostenuta nasce principalmente dall'identificare la concezione morale di entrambi gli autori come fulcro della loro produzione, in una prospettiva che percepisce i protagonisti ritratti non sempre come vinti proprio grazie alla funzionale elevazione spirituale generata dal sentimento del dolore, in grado di esaltarli pacificamente in uno statuto di antieroi. Ad ogni modo, quest'ultima osservazione parrebbe dissonare con la reale natura dell'epilogo esistenziale che travolge i personaggi demarchiani, approfondita precedentemente: un risvolto complesso e costitutivamente elegiaco, nel quale lo scrittore mira sì a restituire dignità a chi viene messo da parte dalla vita perché non partecipe alla legge imperante della sopraffazione, ma senza edulcorare in alcun modo le conseguenze a cui sono inevitabilmente condannati (con esiti esemplificativi come *Demetrio* e *Arabella*). Tale *modus* è interconnesso alla divergenza più evidente da Manzoni, che consiste in una disillusa mancanza di fiducia nei confronti della Provvidenza. La cristallizzata fede che pervade le pagine dei *Promessi sposi* lascia spazio a incertezze esistenziali in un'inquietudine moderna inappellabile, che falcia via certezze e speranze per seminare la consapevolezza angosciosa dell'impossibilità di fronteggiare l'incedere del male. Le parole di De Marchi esprimono, meglio di qualunque saggio critico su probabili pessimismi e *manzonianismi* cronici, il cuore della differenza con l'ammirato e celebrato Manzoni, in una modernità di pensiero che non può lasciare indifferenti:

192 Per un immediato raffronto: «Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte [...]» (ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Fabbri editori, 2001, p. 25).

> il cercare filosoficamente la verità ha pure la sua attrattiva e Lei lo sa; e Dio vorrà tener conto anche di coloro che non «contenti del quia» hanno desiderato vedere un poco più in là della parola scritturale, desiderando un Dio semplice, spoglio dalle decorazioni dogmatiche che spesso non sono altro che frastagli di teogonie e pesantissimi sedimenti storici nei quali il pensiero giace sepolto. Ella vorrà pur riconoscere che la Chiesa Cattolica ha ben condotta la civiltà fin dove il suo programma religioso si confondeva col programma politico e civile; ma che arrivò un momento nel quale il pensiero umano trovò nella Chiesa un ostacolo, che deviò per due secoli il pensiero italiano così ben avviato dalla Scuola di Galileo.
>
> […] sono con lei nel desiderare un risveglio delle anime, ma forse noi siamo in tempi nei quali il vecchio ideale non ci soddisfa più e non sappiamo trovarne uno nuovo. […] certamente la via che la Chiesa segna è chiara: ma vorrà, potrà il mondo moderno battere ancora questa strada? Quando penso che un Rosmini è anche lui un mezzo deviato, dubito che il programma della Chiesa sia troppo angusto; e allora converrà invocare per la salute delle anime una «grande semplificazione dell'idea di Dio sulla base della Natura... ». L'altare sarebbe degno del Nume... Ed eccomi ricaduto nell'eresia...[193]

Nelle riflessioni che l'autore condivide con l'amica Luisa Anzoletti si possono percepire le atmosfere esistenzialiste di *Due anime in un corpo*, le insicurezze di Demetrio, la vanità delle cose sommessamente denunciata da Arabella, l'inconsistenza di un mondo intellettuale fatto di ombre e parvenze esposta da Giacomo. In questa percezione diffusa comune anche ad altri autori, si rafforza ciò che Momigliano chiama «disgregazione del personaggio» all'interno della letteratura narrativa e teatrale postmanzoniana. Il critico notifica l'inversione di manovra per la quale, all'impostazione psicologicamente monolitica di un protagonista che si lascia conoscere fin dall'inizio dell'opera, si intraprende una tendenza introspettiva esplicitata in tipi umani il cui processo psicologico «può durare anche per tutto il libro». In quest'ottica, i protagonisti concepiti dagli autori di fine secolo (oltre a De Marchi, Momigliano menziona Gallina, Fogazzaro, Verga) «segnano, in vario modo, il passaggio dal disegno risoluto di Manzoni alla dispersione, alla

193 Lettera di De Marchi a Luisa Anzoletti datata 8 agosto 1894 (cfr. G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 787-788).

psicologia stagnante e sfuggente di Borghese e dell'ultimo Pirandello».[194]

Proprio alla dimensione di uno degli autori citati dal critico piemontese, Giovanni Verga, è spesso affiancata e paragonata la disamina dei soggetti demarchiani. Lo scrittore siciliano arriva a Milano nel 1872 e si inserisce senza difficoltà nel pieno fermento culturale che caratterizza il capoluogo lombardo in quegli anni, frequentando le personalità più importanti del mondo intellettuale e dei salotti milanesi, come quello dell'affezionata contessa Maffei. Durante il ventennio di permanenza principalmente meneghina, l'autore ritorna a Catania a causa di una crisi psicologica imputabile alla mancata stabilità economica ma, soprattutto, all'insoddisfazione dovuta all'incapacità di portare a compimento il progettato "ciclo dei vinti". Al centro di stimoli diversi quali la Scapigliatura, il Naturalismo francese e l'atmosfera tardo-romantica, nel corso dell'attività letteraria Verga concentra infatti le proprie attenzioni sullo studio sociale delle fasce meno abbienti della popolazione siciliana contadina impersonificando, congiuntamente al teorico Capuana, il Verismo italiano.

Il contesto demarchiano entro cui vengono accolte le posizioni verghiane e gli impulsi del Naturalismo, ovvero gli ambienti della rivista «La Vita Nuova», esibisce posizioni nettamente distanti dai due giovani movimenti letterari: la presenza manzoniana non rimane un ricordo da cui trarre ispirazione, bensì è sedimento profondo che influisce ancora attivamente e, pertanto, non ne agevola una condivisione entusiastica. Ciononostante la critica demarchiana associa spesso, come si è diffusamente esaminato per il realismo, il nome dello scrittore milanese a quello dell'autore siciliano. Luigi Russo conferma questa tendenza, affermando che dal *Demetrio* a *I Malavoglia* «una sola e fondamentale era la tradizione: quella del nostro romanticismo italico e manzoniano».[195] Il contributo del critico è tra le prime testimonianze preziose per una contestualizzazione storico-letteraria più ampia e congeniale dell'opera demarchiana anche se, ad

194 ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Milano-Messina, Edizioni Principato, 1962, p. 530.
195 LUIGI RUSSO, *I narratori*, Roma, Fondazione del Leonardo, 1923, p. 20.

ogni modo, sembra mettere a sistema le consonanze più generali dei due autori, sintonizzandoli in virtù di atmosfere letterarie condivise e della comune inclinazione al rappresentare la realtà, nei suoi aspetti più concreti e difficili:

> Quel processo di indagine positiva, quella ricostituzione dei valori morali, quella popolarità dell'arte affiatata con la vita anche nelle sue più modeste manifestazioni, quell'ideale calato nel reale di cui parlava con insistenza appassionata il De Sanctis, e che erano stati i principi teorici del romanticismo manzoniano [...].[196]

Sembra dunque protrarsi, per ciò che concerne l'analisi critica dei vinti delle opere di De Marchi, la stessa prospettiva evidenziata per la questione del realismo, ovvero concedere maggiore rilievo alle affinità palesate sul piano macrotestuale tra l'autore e Verga (come l'interesse specifico verso la medesima porzione di società, la vocazione a fare del reale il centro delle proprie vicende, la narrazione improntata esaltando quest'ultimo obiettivo per mezzo del dialetto e di una valente e ritmata costruzione dialogica), tralasciando tuttavia elementi che, a un livello più profondo, sanciscono differenze incolmabili (come la natura della spinta motivazionale alla base delle scelte stilistiche e contenutistiche di entrambi gli scrittori). La compresenza di lingua e dialetto è una delle dimensioni di incontro argomentata anche da Sammartano, il quale volge la vena dialettale interamente al servizio dell'anelato realismo per Verga come per De Marchi:

> Nel De Marchi e nel Verga, avviene infatti una fusione, un compromesso tra lingua letteraria e dialetto: nasce, difatti, da questo processo, quel sapore ambrosiano che si sente negli scritti del De Marchi e siciliano in quelli del Verga, sapore della lingua viva della loro terra che contribuisce a che i personaggi del De Marchi siano più lombardi e quelli del Verga più siciliani di come forse non sarebbero stati se i due scrittori si fossero allontanati dalla lingua della loro regione.[197]

196 Ivi, p. 20.
197 NINO SAMMARTANO, *Emilio De Marchi*, Palermo, Sandron, 1926, p. 21.

Proprio il linguaggio si configura come dimensione degna di nota in cui si coglie la lontananza tra l'approccio demarchiano e quello verghiano per ciò che concerne le modalità di descrizione e narrazione designate per i protagonisti. Se in Verga la necessità di fotografare la realtà è funzione primaria della ragione dialettale, in De Marchi essa è deputata ad avvicinare il lettore ricreando atmosfere generali piuttosto che a definirne precisi 'documenti umani'. La questione linguistica rappresenta dunque uno strumento finalizzato al realismo tanto quanto lo è l'espressività psicologica con cui caratterizza ogni personaggio. Esemplificazione pregnante ne è il caso del *Pianelli* per il quale De Marchi, rispondendo alle accuse di una forma trascurata e poco consona, riconduce le proprie scelte a un'onestà 'scenica' in quanto «*Demetrio* è milanese e voleva più o meno quella forma, la quale per le parole è tutta italiana e per lo stile è nostra»,[198] e non a un'esigenza di oggettivazione impersonale, di *un* ritratto fedele di *un* milanese. Il canone verghiano dell'impersonalità non presenzia pertanto in alcun modo, nemmeno sullo sfondo dei romanzi di De Marchi che, al contrario, li concepisce strutturandoli sul piano opposto: cifra distintiva è difatti la compartecipazione del narratore al procedere della trama, con frequenti intromissioni magistralmente amalgamate ai pensieri e alle osservazioni dei personaggi principali. Lo stile demarchiano modella l'intera azione attraverso interscambi continui tra l'io narrante e il protagonista, giungendo talvolta a esiti in cui capire dove finisce il commento del primo e dove inizia la riflessione del secondo non appare del tutto immediato. Tale modalità espressiva accentua sensibilmente l'importanza della fine caratterizzazione psicologica, la quale si realizza spesso in corso d'opera, pagina dopo pagina, come parte strutturalmente integrante della trama medesima. A tale proposito, Vittore Branca si propone nuovamente acuto osservatore del ruolo distintivo che questa prospettiva assume nel 'ciclo dei vinti' demarchiano, soprattutto rispetto alle modalità verghiane:

198 Cfr. la lettera già citata al fratello Luigi (E. MAZZALI, *Introduzione* a *Demetrio Pianelli*, cit., p. XXXI).

> La rara misura del sentire e del rappresentare, l'accettazione della realtà soltanto attraverso una meditazione assidua, la coscienza del valore della tradizione e il culto stesso del Manzoni [...] differenziano profondamente il De Marchi dai veristi. La sua adesione resta limitata alla coscienza dell'unità dell'arte e della vita: una coscienza così desta e risentita in lui, così connaturale alla profonda carità umana di cui viveva il suo spirito, che sarebbe giunta pressapoco agli stessi toni e agli stessi esiti narrativi in qualsiasi momento e al di fuori di ogni scuola.[199]

La funzione rilevante assolta dalla caratterizzazione psicologica è intimamente connessa alle radici di quella predisposizione filantropica protagonista delle occupazioni personali di De Marchi, che diventa dunque motivazione anche letteraria. All'interesse obiettivo, quasi scientifico di Verga, lo scrittore milanese oppone un coinvolgimento umano finalizzato alla realizzazione del bene supremo dell'arte dello scrivere: l'utilità, lo scopo sociale concreto. La differenza di prospettiva nel raccontare degli umili si pone pertanto, come menzionato poc'anzi, già nei presupposti che animano i rispettivi differenti approcci. Come testimoniato dalla celebre *Prefazione* a *I Malavoglia*, ciò che spinge l'autore siciliano a incrociare i destini dei propri personaggi è il desiderio di compiere uno «studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere», affinché si riesca a sviscerare i meccanismi delle passioni che governano la logica del denaro e della sopraffazione, in un'analisi in grado di fotografare «quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio».[200] L'io narrante verghiano si avvicina al mondo raccontato con una sorta di stoica sospensione del giudizio, contrariamente al narratore demarchiano, il quale si pone senza filtro sullo stesso piano degli sventurati

199 V. BRANCA, *Emilio De Marchi*, cit., p. 62.

200 GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi: I Malavoglia; Mastro-don Gesualdo*, a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, p. 5.

protagonisti. I romanzi dell'autore milanese non mirano difatti a ricomporre una fedele riproduzione del reale, bensì a restituire dignità alle scelte e alle condizioni di una classe sociale abbandonata dall'ambiente culturale di fine secolo, soprattutto milanese (più incline a essere ammaliato dai *best sellers* dannunziani). L'impulso che sollecita la scrittura demarchiana è affine, pertanto, a quello all'origine della propria produzione pedagogico-moralistica:

> Il più grande merito di uno scrittore non è tanto di aver dei buoni concetti e dei sentimenti onesti come ogni buon galantuomo, quanto di possedere l'arte di insinuarli nell'animo altrui in una maniera che vi attecchiscano e producano frutto. E più grande ancora sarà questo merito, quanto maggiore sarà il numero di quelli a cui le buone verità possono arrivare. La «naturalezza» e la «semplicità» non sono dunque soltanto due qualità esterne di stile, raccomandate dai soliti trattati di retorica, ma i due modi di pensiero che stanno più vicini alla verità. Se mi è lecita questa immagine dirò che la «naturalezza» e la «semplicità» sono lo sforzo che uno scrittore fa per denudare la verità, spogliandola di ogni falso ornamento che ne deturpa l'eterna giovinezza.[201]

Nei concetti ribaditi nel discorso sull'opera di Manzoni si intravedono le fondamenta di progetti editoriali quali *I nostri figliuoli* e *La buona parola*, letture popolari fondate e dirette da De Marchi appunto con l'intento di elevare i vinti, quei senza nome a cui pochi volgono le proprie attenzioni artistiche.

Ad acuire la distanza (non solo d'*imprinting* e stilistica ma anche contenutistica) tra il ciclo dei vinti verghiano e quello demarchiano gioca un ruolo fondamentale la percezione della famiglia. Tra i poli d'attrazione su cui lo scrittore siciliano torna a focalizzarsi regolarmente, il focolare domestico assume un ruolo centrale nel dipanarsi delle vicissitudini dei vinti verghiani. Compendiato nel rappresentativo concetto dell'ostrica, il bene della famiglia è il valore cardine che ha la precedenza su qualsiasi necessità o aspirazione personale. Nonostante esso sia sovente fonte di malessere e sacrifici, come la rinuncia all'amore per un matrimonio di convenienza (si

201 E. De Marchi, *L'opera di Alessandro Manzoni*, in *Varietà e inediti*, cit., pp. 287-288.

pensi al trittico Alfio Mosca, Mena e Brasi Cipolla) o la vendita dei propri beni per far fronte a un affare sfumato e tutelare così la famiglia, ogni personaggio assoggetta coscientemente la propria esistenza a questo inevitabile punto di riferimento. Contrariamente, nelle opere di De Marchi la famiglia è declinata in modo ambiguo, delineata con tratti foschi e talvolta poco sereni: in *Due anime in un corpo* la dicotomia di Marcello, realizzata nello sdoppiamento della personalità, non trova possibilità di ricapitolazione nemmeno nel paradigma famigliare, vincendo così anche sulla figura simbolo di quest'ultima con il mancato riconoscimento del figlio da parte del padre. Una simile percezione si dirama tra le pagine di *Giacomo l'idealista* nelle quali la famiglia, ancora una volta, non riesce a profilarsi ovile rassicurante a cui fare ritorno: quando in Giacomo crolla definitivamente la fede nei valori intellettuali e le sovrastrutture culturali si sgretolano abbandonandolo, egli non trova conforto nemmeno nella propria dimensione famigliare, che non riesce (richiamando l'episodio del padre di Marcello) più a percepirlo pienamente come membro proprio. Simili corde sono pizzicate inoltre per la concezione del matrimonio il quale, embrione di una famiglia futura, è concepito alla stregua di mero contratto sociale, di vincolo incombente rappresentato con le tinte soffocanti delle lunghe e appassionate invettive di Jane Austin. Il *Demetrio Pianelli* si qualifica ulteriore caso lampante di tale ambiguo ritratto in quanto, pur presentando una figura come Beatrice che palesa più volte l'amore genuino per i propri figli e la propria famiglia, la connotazione dei valori famigliari più impressionistica rimane quella relativa a Demetrio, e dunque negativa. Quest'ultima non ammette difatti orizzonti sereni né per ciò che concerne la famiglia d'origine (in virtù dei quasi inesistenti rapporti con il fratello, entità a lui diametralmente opposta) né per quella 'forzatamente' acquisita, a causa della quale il protagonista viene travolto da ulteriori incombenze economiche che si concluderanno con lo sconvolgimento della propria vita. L'unico spiraglio di pace sembra provenire dal delicato e sincero rapporto che riesce a instaurare con la nipote Arabella ma che sfumerà, in seguito al

matrimonio di Beatrice e al proprio trasferimento, insieme a ogni cosa nella coltre dell'incedere del fato. Allo stesso modo, anche l'ideale continuazione che vede protagonista proprio l'adorata nipote, propone un universo famigliare angoscioso, sia esso relativo alla famiglia di provenienza o a quella novella. In *Arabella*, la prima rispecchia infatti qualcosa da cui scappare, al fine di dimenticare e di esorcizzare la paura che il destino del padre, Cesarino, possa essere in qualche modo ereditario.[202] La seconda si proietta pienamente come groviglio inestricabile nel quale Arabella si ritrova drammaticamente e ineluttabilmente coinvolta. Il matrimonio stesso è frutto dell'ennesima privazione imposta alla protagonista per salvare la propria famiglia dalle condizioni avverse in cui giace. In questo vortice angusto, nemmeno la nascita di una nuova vita (simbolo dell'amore per antonomasia) riesce a portare luce nell'esistenza della giovane donna in quanto, non riuscendosi a compiere (se non in un aborto), diventa il colpo finale infertole dal fato. A fronte di tutto ciò, l'osservazione di Franco Brevini concernente il culto della rinuncia nei personaggi demarchiani sembra pertanto dissonare con le direzioni concretizzate nelle opere. Il critico avverte nell'autore milanese un anti-Verga, in quanto l'atteggiamento sacrificale dei protagonisti li sottrarrebbe al proprio destino, celebrandone pertanto la reale natura di «non-vinti».[203] È indubbiamente ravvisabile nei personaggi demarchiani un tentativo, più o meno accennato, di reagire agli impedimenti che sopraggiungono di volta in volta: questi rimangono, tuttavia, cristallizzati in un esperimento infecondo, che non solo non consegue il proprio intento ma aggrava ulteriormente la situazione (le conseguenze della presa di posizione di Demetrio nei confronti del proprio superiore, lo sconforto di Arabella somatizzato nella malattia fisica). Si

202 A tale proposito si ricorda l'analessi della vocazione di Arabella, citata nel paragrafo 2.III del presente elaborato: «[...] imparò rapidamente e bene tutto ciò che le buone madri seppero insegnarle, aggiungendo di suo quel che aveva patito, cioè un senso malinconico delle cose e della vita che la portava a nascondersi in Dio. Il suo povero babbo si era ucciso nel fior degli anni per sottrarsi alla vergogna d'un processo, e l'idea di un'anima in pena, che espiava il suo male forse senza speranza di perdono, aveva ancora la forza dopo cinque o sei anni di risvegliarla di sbalzo in mezzo alla notte al minimo scricchiolìo, al minimo soffio di vento, che paresse tra le fessure gemito o sospiro» (E. DE MARCHI, *Arabella*, in *Tutte le opere. Grandi romanzi*, cit., pp. 442-444).

203 FRANCO BREVINI, *Introduzione*, in E. DE MARCHI, *Novelle*, a cura di Franco Brevini, Milano, Mondadori, 1992, p. XXI.

ritiene pertanto che tali anti-eroi siano effettivamente dei "vinti dalla vita" e rappresentati come tali, coerentemente con l'intento di un De Marchi che non si prefigge di riabilitarne immagine e ruolo, ma di portare letterariamente alla luce dignità fino a quel momento (forzatamente) silenziose.

Proprio in queste sfumature si rileva la differenza centrale tra il ciclo dei vinti di Verga e quello di De Marchi: l'inettitudine. Alla consapevolezza dei primi che, per quanto amara, si configura comunque come accettazione e adeguamento conseguente, si contrappone l'inettitudine paralizzante dei secondi. I contadini, i pescatori, gli umili delle terre siciliane tentano in ogni modo di migliorare la propria condizione e quando approdano alla delusione della sconfitta, quest'ultima si converte in consapevolezza lucida di un'impossibilità di agire contro o per conto della Provvidenza. Tutti i personaggi sono assaliti da una rassegnazione completa la quale viene sviluppata, ad ogni modo, in ottemperanza a quell'istinto di sopravvivenza che riesce quantomeno a prospettare una soluzione finale, ovvero la scelta del proprio posto sullo scoglio nella fierezza della propria resa. Epilogo triste dunque, ma non drammatico, per l'esistenza di una pallida assoluzione anche solo paventata. In *I Malavoglia*, le figure come 'Ntoni e Lia subiscono le conseguenze del proprio allontanamento dal modello di vita consueto, 'retto', e pertanto sono destinate a soccombere al decorso degli eventi; la teoria dell'ostrica propone tuttavia una luce, in una prospettiva di darwinismo sociale che vede nell'adattamento alle proprie condizioni la via della salvazione (come nel caso di Alessi e Mena). La narrazione di cui sono protagonisti i vinti della penna demarchiana non ammettono neppure quest'ultima opzione in quanto, alla fine del quadro generale, rimangono costitutivamente incapaci di adattarsi alle proprie vicissitudini. Se inizialmente è la paura a sclerotizzarli in un'inettitudine al vivere pienamente le proprie inclinazioni, la conclusione del loro percorso mostra un'impossibilità ulteriore lì dove un vano impeto di rivolta sfuma nel nulla della loro titubanza. Le dicotomie interiori sfociano in un'etica

del dovere che affiora come tentata superficiale riappacificazione con la vita, con la quale i personaggi si illudono di poter convivere (la rassegnazione di Demetrio circa l'amore non corrisposto, il matrimonio obbligato di Arabella, il divorzio intellettuale di Giacomo dalla fede nella propria dottrina). Ad ogni modo, la sofferenza di una vocazione sacrificale autoimposta non si assopisce, dando luogo a un'implosione interiore (la morte di Marina, la crisi inevitabile di Giacomo, la fine di Arabella) che non ammette amnistie ed esemplifica così, nel solco di un riquadro drammatico e disilluso, la demarchiana totale assenza di fede nella Provvidenza.

La diversa cognizione della famiglia si rende spunto fertile per osservare un'ulteriore divergenza strutturale tra la trattazione letteraria dei vinti siciliani e quelli milanesi, ovvero la focalizzazione collettiva in un caso e personale nell'altro. La prospettiva verghiana pone al centro della riflessione le dinamiche di una o più famiglie, in un affresco corale entro il quale si innestano le singole storie e coerentemente con l'aspirazione di studio sociale che anima i romanzi veristi. Ricordando il modello zoliano e il progetto Rougon-Macquart, l'ispirazione del ciclo di Verga anela a costituirsi come saga famigliare (caso particolare ne è *I Malavoglia* che, ad ogni modo, è anch'esso romanzo incentrato sulla storia di una famiglia). Il desiderio di tale impostazione è rintracciabile ad esempio già nei capitoli XVI e XIV del romanzo *I Malavoglia* in cui compare l'avvocato Scipioni il quale, molto probabilmente, sarebbe dovuto essere il protagonista designato per il quarto romanzo della saga, l'annunciato ma mai realizzato *L'onorevole Scipioni*. La prospettiva demarchiana si focalizza al contrario sull'individualità, in una costruzione improntata su uno o due centri catalizzatori attorno ai quali gravitano le altre esistenze. A differenza del ciclo verghiano in cui la comunità è studiata per mezzo dell'esemplificazione di una famiglia e di un contesto ristretto, la penna di De Marchi funzionalizza il singolo protagonista che si fa rappresentazione della società e ne diviene, poliedricamente, esso stesso affresco corale. Questi due diversi punti di vista si manifestano già a

partire dal titolo, accentuando dunque fin dalla copertina le diverse anime delle due produzioni: analisi antropologica l'una, sviscerамento intimistico e psicologico l'altra. Per Verga, anche lì dove compare un singolo nome, ciò che risalta mettendo in ombra la personalità individuale è il riferimento alla categoria d'appartenenza, sia essa sociale o lavorativa, come ad esempio in *Mastro-don Gesualdo* e *La Duchessa di Leyra.* Per De Marchi il riscontro è invece immediato, in quanto i titoli delle opere che si configurano affini a un ciclo dei vinti riportano tutti, con grande essenzialità, il nudo nome del protagonista: *Demetrio Pianelli*, *Arabella*, *Giacomo l'idealista*.

Altro teatro di confronto 'storico' è, fin dall'inizio dell'attività letteraria di De Marchi, la produzione del Vate, Gabriele d'Annunzio. Si è già avuta occasione precedentemente di accennare alla posizione coraggiosamente contrastante dell'autore milanese il quale, pur rispettandolo, non ne approvava né i modi né le tematiche artistiche. De Marchi si dichiara infatti non solo distante, ma collocato decisamente agli antipodi della visione dannunziana e della vita e della letteratura. Dal punto di vista sia formale sia tematico, i due autori sono riferimenti iconici di percezioni opposte della società di fine Ottocento, le quali risultano inevitabilmente specchio di altrettante differenti tipologie di indole. Il disappunto di De Marchi è veicolato inizialmente con velate allusioni, principalmente erogate nella corrispondenza personale (si pensi allo scambio epistolare con Emilia Peruzzi o Fogazzaro) o sapientemente miscelate a giudizi più ampi nei saggi di critica letteraria, per poi diventare ironici contrappunti in opere come *Giacomo l'idealista*:

> Per una certa esistenza naturale, frutto d'incontentabilità e del rispetto ch'egli nutriva per la verità, finora l'amico nostro non aveva ancor dato che qualche tenue saggio del suo ingegno e della sua dottrina in una dissertazione sull'*Energia morale dell'educazione*, dove con tratti non comuni aveva cercato di abbozzare il tipo dell'*uomo moderno*, prima che s'inventasse questa nuova corbelleria del *Superuomo*.
>
> Egli carezzava in questo suo primo saggio un ideale d'uomo nel quale il sentimento

avesse d'andar d'accordo colla ragione come l'ale e l'aquila.[204]

A intensificare il particolarissimo raffronto-scontro gioca a favore la cronologia delle opere, in quanto i due scrittori si ritrovano in più di qualche occasione a pubblicare in date molto vicine, esaltando pertanto le già considerevoli dissonanze. Al *Demetrio Pianelli* (1888) succede dopo poco meno di un anno *Il Piacere* (1889), mentre il 1892 vede l'uscita quasi contemporanea sia di *Arabella* sia de *L'innocente*. Due anni più tardi, nel 1894, appaiono sulle scene *Redivivo* e l'ultimo dei dannunziani romanzi della rosa, *Il trionfo della morte*; infine, nel 1900, entrambi gli autori danno alle stampe rispettivamente *Col fuoco non si scherza* e *Il fuoco*. Oltre alla particolarità cronologica, una curiosa corrispondenza si annida in alcune coppie di titoli, come accade per il binomio *Redivivo-Il trionfo della morte* e quello più evidente *Il fuoco-Col fuoco non si scherza*. Su questa frequenza suggestiva il Casnati ha argomentato, in un contributo su «La Martinella di Milano» del 1951, come per i protagonisti de *Il Piacere* e del *Demetrio* «si potrebbe fare dell'ironia sulla consonanza dei due nomi», contestualizzando lo stimolante parallelismo concludendo: «Demetrio Pianelli, Andrea Sperelli: due uomini agli antipodi, due concezioni opposte e nemiche dell'uomo e della vita, due momenti della stessa letteratura assolutamente contrastanti».[205]

Nella panoramica fin qui approfondita emerge nuovamente l'inevitabile e viscerale interscambio tra De Marchi e i molteplici stimoli irradiati dal contesto intellettuale in cui l'autore è pienamente immerso, dinamica evidente perfino lì dove da questi egli diverge maggiormente. Nonostante le influenze eterogenee, si consolida la percezione di un vero e proprio "ciclo dei vinti", alternativo se posto a sistema con quello progettato e annunciato (e, aspetto non secondario, più celebrato) da Verga, e se contestualizzato all'interno della tendenza verso cui vira

204 E. De Marchi, *Giacomo l'idealista*, in *Tutte le opere. Grandi romanzi*, cit., p. 763.
205 Per approfondire, si veda il contributo di Francesco Casnati inserito in «La Martinella di Milano», numero speciale dedicato a Emilio De Marchi pubblicato nel 1951, p. 617.

il sentire generale del pubblico letterario, il quale glorifica pienamente la letteratura di un d'Annunzio che scrive *per* e *dell'*aristocrazia.

III.2 Demetrio, Arabella e Giacomo: il contraltare del futuro "inetto"

L'attitudine demarchiana diversificata e recettiva nei confronti del complesso dispiegarsi della realtà si concretizza nella pluralità dello sguardo psicologico con cui l'insegnante di via Brisa osserva e racconta il mondo, la quale assurge a ruolo funzionale di inedita e notevole risorsa espressiva. Proprio quest'ultima permette di cogliere, a un livello interpretativo più profondo, interconnessioni e assonanze inattese quanto fertili, anche in rapporto ad autori criticamente e cronologicamente distanti da De Marchi. Tale impressione è amplificata se si considera che, negli stessi anni in cui nascono quelle opere che tanto avvicinano lo scrittore alle atmosfere novecentesche, egli è avvertito sia dalla critica sia dal pubblico più come pedagogo e «pittoresco narratore»[206] che come romanziere in grado di scandagliare i turbamenti e le afflizioni dell'uomo di fine secolo, anche in virtù dei numerosi consensi relativi a *L'età preziosa* e *Il cappello del prete*. Ciononostante, la capacità di De Marchi di dar vita a situazioni e "tipi umani" affini alle evoluzioni più peculiari dei protagonisti dei romanzi del Novecento si conferma non solo inopinabile, ma in grado di dialogare con gli scrittori futuri mantenendo spiccatamente la propria identità.

Rispetto all'uomo ottocentesco concepito come artefice – completamente o parzialmente – del proprio destino si fa strada l'incertezza, l'angosciosa consapevolezza della vanità dell'azione umana. La crisi dell'individuo che va costituendosi e consolidandosi dalla fine del XIX secolo in poi si manifesta come il prodotto di una concomitanza di fattori, inevitabilmente interconnessi: l'affermazione della grande industria e della *macchina*, il sopravvento della religione economica

206 Cfr. G.FERRATA, *Prefazione*, in *Esperienze e Racconti*, cit., p. XXXV.

concretizzata nell'imporsi del monopolio capitalistico, la conseguente declassamento del ceto medio impoverito da dette dinamiche (che portano dunque con sé la cancellazione dei piccoli proprietari, imprenditori, artigiani)[207] sono congiunture che sfociano nel preludio del nuovo morbo novecentesco, ovvero la spersonalizzazione. A guisa quasi di elemento reagente nasce il ceto impiegatizio il quale, nella forma di meccanico lavoro d'ufficio, si annulla in una falange massificata in cui l'individuo si perde. Condannato a un'esistenza tutta giocata su scala di grigi, il nuovo ceto si ritrova in una quotidianità fagocitante che riduce i retaggi di quelle fondamenta rinascimentali per le quali *homo faber fortunae suae* a un pallido ricordo, di un'umanità altra. Su questo sfondo socio-morale si dispiega coerentemente la nuova non-dimensione dell'intellettuale il quale, parafrasando Baudelaire, non solo perde "l'aureola" bensì viene completamente estromesso, relegato ai margini della nuova pragmatica società. Si consolida dunque la prospettiva (paventata già a fine Ottocento) dell'autore che, non potendo vivere esclusivamente della propria vocazione letteraria, si inoltra in professioni afferenti ai più disparati settori, dal giornalismo all'avvocatura (si pensi all'indirizzo economico e commerciale degli studi di Svevo e Saba o al Gadda ingegnere). A inasprire il quadro generale, concorre il tripudio definitivo dell'esigenza di mercato: come si è già approfondito precedentemente, anche la letteratura viene infatti travolta dall'imperativo del mercato editoriale, creando figure come lo scrittore di professione che devono ineluttabilmente sacrificare, all'altare della moda momentanea, i propri ideali e i propri canoni artistici. In tale panoramica, diventa pertanto comprensibile la conseguente percezione del letterato come irrito sopravvissuto, privato della possibilità di una collocazione valida e proficua nello scheletro di una società votata al progresso e al guadagno. In autori come Borghese, Tozzi, Moravia e Gadda è ben ravvisabile la notevole portata di queste nuove inquietanti dinamiche: Rubè, Pietro di *Con gli occhi chiusi*, Michele di *Gli indifferenti* e

207 Il pensiero corre, a tale proposito, a parte della produzione pascoliana, come il celebre inno alla piccola proprietà agreste intitolato *La siepe*, contenuto nei *Poemetti*.

Gonzalo de *La ricognizione del dolore* ne istituiscono infatti tra le più epigrammatiche manifestazioni letterarie.

In una mirabile pagina di critica letteraria, Gesualdo Bufalino si fa egregio interprete di quelle onde che più o meno silenziosamente impongono un riassestamento completo del panorama socio-culturale e letterario del Novecento, fin dai primi decenni:

> E dunque aggiungeremo solo che, cascate in pezzi, o ridotte a trampoli malsicuri, le impalcature dell'intreccio, le avventure che l'eroe corre (mille volte più intriganti di prima), sono quelle che attengono alla sua vita di dentro, sicché gli necessita, per esprimerle, trovarsi veicoli nuovi, sia il flusso di coscienza o le intermittenze del cuore o la parabola metafisica. A Parigi, a Dublino, a Praga, per le strade della Kakania o del Maradagàl, egli cammina, fantasma lui stesso, fra mura di fantasmi e con essi ora s'accapiglia ora fornica amorosamente. Futuro e passato, come segnali di specchi da opposte colline, s'incontrano a farsi una sola luce buia in fondo alla sua pupilla, ed egli non sa più bene dove va, né chi è stato né tanto meno chi è. Ai repertori balzachiani di così imponente e sopraffattoria presenza subentrano non più persone ma tracce di persona, gocce avare di sangue e macchie di Rorschach, coagulantisi e scioglientisi senza posa nella durata di un solo spasimo doloroso che forse è vita, forse è morte. Discisso in atomi fulminei e irrelati, colui che dice Io sempre più frequentemente va a cercarsi un proprio spessore nella mente del lettore e si modella su di lui, lo adula, lo esige connivente, quando non succube. Altre volte piuttosto lo elude, gli sfugge in fumo fra le braccia vuote: com'è logico attendersi da chi possiede insieme la doppia natura di larva e di Dio. Se vogliamo nomi, non c'è che da guardare il calendario: tra il 1910 e il 1925 debuttano sulla pagina [...] Marcel, Kappa, Vitangelo Moscarda, Stephen Dedalus, Leopold Bloom e signora, Clarissa Dolloway, Zeno Cosini... Per virtù dei quali uno slittamento si va operando, dall'Ipertrofico (mobile, aggressivo, con qualche propensione alla tragedia e agli spargimenti di sangue) all'ipotrofia (estenuato, inerte, dotato di pochi e poveri sensi); dalla Pletora all'Anemia, dal Dialogo a più voci al Monologo logorroico che già tentano le parodie mistilingue o minacciano l'afasia; dall'Esplosione fuori-sopra all'Implosione dentro-sotto, sempre più giù, fino agl'inferi fangosi dove si celebra la resa senza condizioni del Cogito cartesiano.[208]

208 GESUALDO BUFALINO, *Introduzione. Passione del personaggio*, in ID., *Dizionario dei personaggi di romanzo: da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Bompiani, 2000, p. 12.

La prosa acuta e piacevolissima di Bufalino racchiude in poche righe l'anima di un periodo letterario, nelle cui sfumature risulta difficile non percepire alcune delle realizzazioni intellettuali di Emilio De Marchi. La sintonia tra le atmosfere dello scrittore milanese e quelle del vicino nuovo secolo configura le prime, talvolta, come calzanti protoscenari delle seconde, i cui protagonisti demarchiani sono presentati così attraverso le attente parole del Madrignani: «preti sfiduciati, "filosofi" senza pace giovinette disperate per il loro "errore", o giovani idealisti duramente disillusi nelle loro passioni: questi i protagonisti di questi "studi", le anime che il De Marchi indaga [...] ed accompagna fino all'estremo disperato passo».[209] A corredo di tale contesto si inserisce la consequenziale impossibilità, per questi personaggi, di essere declinati entro l'orizzonte di quel superomismo *fin de siècle* che riscuote il grande plauso della critica e pubblico.

Tra i primi autori con cui tali affinità si interfacciano in modo lapalissiano, si impone Italo Svevo. Fin dalle prime opere dello scrittore triestino affiorano peculiarità stilistiche e contenutistiche le quali rimangono, seppur in evoluzione continua, caratteristiche costanti di tutta la produzione letteraria sveviana sintonizzate su frequenze simili a quelle demarchiane. Il primo romanzo edito nel 1892, *Una vita*, ne adduce già nei retroscena editoriali una prima evidenza: esso nasce infatti intitolato *Un inetto* per poi essere pubblicato, a causa delle pressioni dell'editore che temeva per un titolo sì poco commerciabile, con la titolazione conosciuta (di immediato richiamo al romanzo omonimo di Guy de Maupassant, del 1883). La presenza della sopraffazione del mercato sulle ragioni dell'arte (tema che affligge ricorsivamente De Marchi) si affaccia dunque già dalla copertina, con una scelta che cela l'ispirazione intima dell'opera stessa. La dettagliata caratterizzazione del protagonista suggerisce inoltre, fin dalle prime pagine, una duplice dimensione interiore del protagonista, nella quale si intravedono rispettivamente sia Demetrio (pubblicato nel 1882) sia Giacomo (la cui elaborazione si avvia nella prima metà degli

209 C.A. MADRIGNANI, *Demarchiana. Punti fermi e punti interrogativi*, cit., p. 578.

anni Ottanta). Lo sveviano Alfonso Nitti rappresenta quel meccanismo di declassamento sociale che si abbatte sulla piccola-media borghesia dell'epoca. Di estrazione piccolo-borghese, Nitti si ritrova infatti ad archiviare l'agiata condizione famigliare del padre medico e a dover provvedere a se stesso accettando un lavoro come impiegato presso la banca Maller. Se la costretta dimensione impiegatizia ricorda palesemente le angustie dell'ufficio (e della altrettanto squallida soffitta) in cui è confinato Demetrio, sono ravvisabili anche quel tormento intellettuale tramutato in dissidio spirituale che avrà la propria completa realizzazione in *Giacomo l'idealista*: Alfonso è difatti, soprattutto, un intellettuale che sacrifica la propria inclinazione all'ineludibile necessità pragmatica dell'esistenza. Come in Giacomo, anche nel protagonista sveviano questa componente non è unicamente sacrificio, ma vincolo concreto: la cultura umanistica che ha forgiato la mente e la coscienza morale di Alfonso appartiene a un'epoca irrecuperabile, la cui essenza si colloca agli antipodi di quella della società in cui egli vive. L'incompatibilità genetica tra l'*humus* da cui si genera l'interiorità del personaggio e la logica strutturale del nuovo clima lo condanna, senza appello, alla perdita del proprio posto nel mondo e pertanto allo statuto di disadattato, amplificando la percezione della propria inettitudine. Ciononostante, proprio in quest'ultima si palesa una differenza essenziale rispetto allo scrittore milanese: mentre in De Marchi tale condizione è una vibrante denuncia di crisi nella fede dei valori intellettuali, in *Una vita* essa è recepita anche come privilegio spirituale. Alfonso sembra infatti trarne talvolta ispirazione, avvalendosi inoltre di numerose maschere indossate in corso di narrazione, al fine di supplire alla propria inettitudine. Tra bugie, come la falsa giustificazione per autorizzare il proprio allontanamento dalla città al fine di ritornare in paese (che si tradurrà poi in terribile presagio con la morte della madre) e ripieghi momentanei, Giacomo Debenedetti individua ciò che si pone come vero e proprio *modus vivendi*: un protagonista che tenta di far sopravvivere le proprie megalomani aspirazioni rispondendo alla vita ora con la fittizia maschera straziante

attraverso la morte della madre; ora con quella miserabile, della mancata acquisizione di prestigio in ambito lavorativo; ora con quella ironica, concernente la promessa disattesa di sposare la figlia dell'affittacamere triestina.[210] Ad ogni modo, nessun velo di Maya può arrestare il corso della vita e Alfonso dovrà soccombere, proprio come Demetrio, Giacomo e Arabella, a una accettazione che lo condurrà verso l'inevitabile drammatico epilogo a lui riservato. Oltre all'aspetto lavorativo e intellettuale, anche la vicenda amorosa avanza alcune delle sfumature del colore demarchiano. Nitti si innamora di Annetta, figura frivola e voluttuosa con la passione per la letteratura. Figlia del signor Maller, incontra Alfonso un pomeriggio in occasione di un tè organizzato dal padre, durante il quale non dimostra alcun interesse per il giovane. La conquista del cuore della *bella pigotta* sveviana diventa obiettivo primario anche in virtù di un'anelata scalata sociale, riecheggiando l'impresa di Georges Duroy nel maupassantiano *Bel-Ami*. Nel momento in cui il destino sembra accennare a una serenità per i due giovani, il protagonista rifugge dal prospettato matrimonio per ritrarsi nel rassicurante paese d'origine, dove ad attenderlo c'è (sempre) la possessiva e sospettosa madre la quale, già gravemente malata, muore di lì a poco. Al ritorno a Trieste corrisponde l'intenzione di una vita ascetica e contemplativa, che svanisce tuttavia nel momento in cui giunge la notizia del fidanzamento tra Annetta e Macario, prima amico poi rivale di Alfonso. I tentativi riparatori sortiscono la funzione contraria, creando una serie di equivoci con la famiglia Maller che sfoceranno in un duello con il fratello della giovane promessa sposa nel quale il protagonista, in un'amara epifania, realizza la volontà di porre fine alla sua condizione di disadattato col suicidio. Oltre al bruciante destino finale, anche l'inettitudine stessa nel vivere l'amore in una dimensione non drammatica diventa terra comune tra l'antieroe sveviano e quelli demarchiani. La disperazione, le inquietudini, le titubanze e la fuga (ora fisica ora spirituale) di fronte al sentimento che simboleggia per antonomasia la vita

210 GIACOMO DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz*, in ID., *Saggi critici*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 222-255.

esprimono dunque, al contempo, la rinuncia alla vita medesima, inclinazione manifestata concretamente in tutti i finali con l'annullamento della propria essenza (quest'ultima intesa sia letteralmente, come la morte di Arabella e Alfonso, sia in qualità di cancellazione del proprio mondo originario, come il trasferimento a Grosseto di Demetrio e la rivoluzione delle concezioni di Giacomo).

Anche l'analisi delle modalità di narrazione rivela piani in comune tra i due autori. Entrambi danno origine infatti a romanzi di difficile classificazione univoca sia del rapporto narratore-personaggi sia, conseguentemente, per ciò che concerne il punto di vista. Come si è già esaminato lungamente, l'esperienza narrativa demarchiana non è nuova a modulazioni particolarissime: da *Due anime in un corpo*, vero e proprio inventario di focalizzazioni diverse, alle ultime opere, dove spesso è operazione ardua discernere la fine dell'intromissione diegetica dall'inizio della divagazione riflessiva del protagonista. Parimenti, la direzione intrapresa dalla narrazione sveviana interessa numerose modalità: solamente in *Una vita* sono ad esempio compresenti sia il punto di vista intradiegetico, in apertura e in chiusura di romanzo con le due lettere dal valore documentario, indirizzate una alla madre e una al notaio della famiglia Nitti, sia quello extradiegetico, per mezzo del quale il narratore onnisciente commenta, presenta e livella gli eccessi del protagonista votati prima all'innalzamento sociale, poi alla superba illusione di essere intellettualmente superiore alla borghesia dell'alta società (nel momento in cui egli non riesce nel proprio intento).

La sintonia demarchiana anche formale con un autore come Svevo, indicato nei manuali di storia della letteratura come fiore all'occhiello dell'innovazione stilistica del primo Novecento, corrobora la modernità di De Marchi anche per ciò che concerne l'impianto strutturale e stilistico delle sue opere. Una modernità sovente testimoniata non solo dai romanzi, ma anche da saggi critici e articoli come *Sapete leggere?*, sorprendente contributo in cui affiora la precoce

sensibilità tonale che sarà anche di Rimbaud:

> Si fa più volte la questione, quali colori corrispondano ai diversi suoni, ma non pare che sia permesso di risolverla mai. Dal mio sentimento e da quello di alcuni miei amici circa alle cinque vocali dell'alfabeto, sebbene con molta incertezza ancora, potrei ritenere quasi per le più naturali le seguenti corrispondenze: a=nero; e=verde o azzurro; o=rosso; i=bianco; u=bigio. A creare queste corrispondenze vedo però che aiuta molto, senza ragione, il nome stesso dei colori, nel quale domina questa o quella vocale, come il *rosso* per l'*o*, e il *verde* per l'*e*; così molta incertezza dura tuttavia per la determinazione del colore corrispondente al suono del flauto, del violino e degli altri strumenti di musica.[211]

Questa straordinaria attenzione al nuovo, in completa sinergia con il proprio tempo, si manifesta certo in esiti più didascalici e dall'anima didattica rispetto alle sublimi prove poetiche di Baudelaire e Rimbaud,[212] tuttavia si pone come ulteriore conferma della lungimiranza artistica dello scrittore milanese. Un'esigenza di modernità che rimane, ad ogni modo, nell'inquietudine del riconoscere che cosa rigettare, cosa non basta più, senza però approdare a una soddisfacente soluzione che permetta di trovare un *nuovo* rincuorante. Tale elucubrazione è tradotta letteralmente nel *fil rouge* che impegna trasversalmente le pagine di *Giacomo l'idealista*, palesata anche in questo caso già a partire dal titolo fortemente connotato in quanto relazionato a *Jacques le fataliste et son maitre* di Diderot. Per mezzo di tale riferimento, la problematica del romanzo nasce nel solco di un fallimento annunciato: in un moto di presa di coscienza sia del tracollo degli ideali risorgimentali sia del conseguente precipizio sul quale il popolo si ritrova a guardare il vuoto dell'avvenire, si realizza la tragica ironia che vede nell'ideale di Giacomo una rivisitazione programmatica di quello illuminista, già vanificato dal corso della storia. È, tuttavia, il secondo piano di lettura che fornisce l'accesso al cuore della questione in quanto, più che la

211 E. De Marchi, *Sapete leggere?*, in «Convegno», 11 gennaio 1883.

212 Come riporta Gianfranca Lavezzi, la prima redazione del celeberrimo sonetto *Voyelles* risale al 1871, ma la prima comparizione a stampa è del 1883 (G. Lavezzi, *La poesia «inquieta»*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 217).

filosofia, è la letteratura il soggetto di tale disillusione. In una fuga a più voci, il pentagramma della battaglia profilata in *Giacomo* è infatti l'impossibilità del superamento dannunziano, la cui origine è l'assenza di un congruo orizzonte alternativo. Ancora una volta una puntuale esegesi è regalata dalle parole stesse di De Marchi, in una lunga missiva indirizzata a Luigi Venturini nel 1897 che verte proprio su alcune sfumature dell'opera:

> Più che un romanzo di puro divertimento, o come si vuole, di passatempo, so di aver messo insieme un quadro della vita, e propriamente di questa nostra vita contemporanea in cui il vecchio si logora e il nuovo non è ancora tessuto; e se la storia è riuscita triste, la colpa non tutta mia. Avrei potuto con un artificio aggiungere un lieto fine; ma un capitolo di più non avrebbe risolto il problema che mi son proposto e che il secolo venturo (se proprio dobbiam credere) risolverà in qualche modo forse senza accontentare nessuno. Comunque non toccava a me fare il profeta, mestiere troppo facile, ma altrettanto pericoloso.
>
> L'artista deve essere lo specchio de' suoi tempi. Procuri d'essere sincero e lasci parlare il tempo suo nel temperamento suo. L'arte non può domandarci di più. Tocca ai filosofi dai segni del presente derivare la formola dell'avvenire [...]. L'arte che si propone d'essere troppe cose oltre a essere un'arte, finisce coll'essere nulla.[213]

Ecco dunque sviscerata la controversa situazione, svelando come la battaglia di Giacomo sia la trasposizione filosofica di quella letteraria condotta da De Marchi. Alla presa di coscienza del protagonista sussegue dunque quella dell'autore il quale comprende, nel romanzo teoricamente deputato all'esorcismo dello *übermensch* nietzschiano-dannunziano, la vanità di tale operazione. Essa dovrebbe essere intrapresa infatti opponendovi due universi di pensiero che si rivelano entrambi utopici, evanescenti: il primo, consistente nel «vecchio» logorato (la tradizione dei padri, tra cui Manzoni), non può sostenere oltre le nuove esigenze; il secondo, in quanto «non [...] ancora tessuto», risulta non praticabile proprio perché non ancora soggiunto. Le aspirazioni delle eterne ricerche di De Marchi quanto di Giacomo si dissolvono, pertanto, in una

213 Lettera a Luigi Venturini datata Milano, 20 marzo 1897, ora in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp.790-794: 790-791.

inquieta aporia.

Anche grazie a tali perturbamenti emerge il nesso con il secondo dei famosi intellettuali sveviani, Emilio Brentani. Con *Senilità*, Svevo porta a compimento la caratterizzazione dell'inetto già notevolmente espressiva in quello che lo scrittore stesso definisce il fratello carnale del protagonista, ovvero Alfonso di *Una vita*. Ciò che in Giacomo era crisi di un ideale, in Emilio si concretizza come fallimento artistico vero e proprio. Egli è infatti un autore in decadenza che rifiuta la vita comune e, non riuscendo a perpetuare la riuscita del primo e unico romanzo composto, si condanna a una vita di clausura mentale nel ricordo di quest'ultimo. Costretto dal corso degli eventi ad assoggettarsi a un destino che non sente suo, egli si piega a una nuova occupazione in una compagnia d'assicurazione, vivendo con ciò che rimane della sua famiglia, la sorella Amalia. I giorni scorrono assopiti, tra i rimpianti di Emilio e le cure della sorella la quale, restia alla socialità della vita, non vi include nulla oltre l'occuparsi morbosamente del fratello maggiore. La monotonia dell'esistenza di quest'ultimo viene spezzata con l'apparizione sulle scene di Angiolina, avvenente ed effervescente giovane donna dalla fama non benevola, di cui Emilio si innamora perdutamente. Questa figura femminile creerà scompiglio nelle vite dei personaggi di cui si circonda, come ad esempio l'amico del protagonista, lo scultore Balli.

Svevo intesse una sottile rete psicologica tra i quattro personaggi principali del romanzo, ovvero Emilio e Amalia, Angiolina e Stefano. I primi due rappresentano l'incapacità di conseguire una vita reale nella società contemporanea, entrambi accomunati non solo dalla corrispondenza fonetica onomastica ma anche dalla vecchiaia d'animo che amplifica l'inettitudine di entrambi (e che motiva il titolo stesso). Il secondo binomio si configura invece, pur nei rispettivi eccessi morali e sotterfugi poco etici, come il polo "sano" della narrazione.

Lo straordinario realismo psicologico dell'autore triestino sembra prospettarsi come la

continuazione naturale del punto in cui quello di De Marchi si era assestato. Se il primo si palesa quasi come tecnico sia nella realizzazione sia nella tematizzazione, sfoggiando procedimenti letterari e stilistici affini alla metodica psicanalitica (scienza proficua, anche se non presente fin dall'inizio), il secondo si corona in esiti simili ma meno spiccatamente 'clinici', per mezzo di due piani differenti. La dimensione più vicina all'animo dei protagonisti, attraverso una presentazione diretta degli sviscerameni più profondi delle dicotomie interiori, è indubbiamente quella in cui la finezza introspettiva di De Marchi si palesa maggiormente. A questa, si coniuga un secondo piano in cui il realismo psicologico è più velato, ma comunque efficacemente raggiunto grazie anche a quel «realismo meditativo» analizzato da Branca.[214] La magistrale alchimia tra lingua e dialetto, il «colore locale» e ogni impressionistico dettaglio della realtà ritratta nei romanzi demarchiani sono difatti un canale alternativo per parlare, attraverso l'ambiente, dei personaggi stessi. Oltre alla famosa osservazione demarchiana «Demetrio è milanese e voleva più o meno quella forma»,[215] una lettera indirizzata all'amica Emilia Peruzzi contestualizza nuovamente questo aspetto:

> [...] Spero sempre che il prof. Nencioni abbia un giorno o l'altro a dare un'occhiata a quei due miei romanzi che forse hanno il merito di essere diversi dai soliti. Un toscano vi troverà un eccesso di lombardismi, ma il *colore locale* mi ha fatto violenza. La naturalezza del carattere non si ottiene che a forza di sacrifici e io vi ho sacrificata la parola all'immagine. Nel *Cappello del prete* vi hanno trovato il colore napoletano appunto perché lo stile e la parola vi sono più sostenuti e vibrati. Se Firenze fosse l'Italia che bella cosa sarebbe! ma questa benedetta Italia è così lunga ce il fiocco non può somigliare al calcagno. Dico a Lei queste cose perché in Toscana non mi voglion perdonare d'esser così milanese ne' miei romanzi: ma io non ho colpa d'esser nato qui e di vivere tra gente che mi somiglia. Quando si fa dell'arte oggettiva lo stile *est la chose*.[216]

214 V. BRANCA, *Rassegna Demarchiana*, cit., p. 212.

215 Cfr. la già citata lettera al fratello Luigi del 3 marzo 1890 citata in ETTORE MAZZALI, *Introduzione* a *Demetrio Pianelli*, cit., p. XXXI.

216 Lettera datata 25 ottobre 1893, ora in R. MELIS, *«Il giudizio di Firenze». La corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi, 1892-1898*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, cit., p. 302.

I ritratti psicologici sia degli umili di De Marchi sia degli inetti di Svevo (Alfonso, così come quello di Emilio e del trionfo dell'inettitudine, Zeno Cosini) non si pongono pertanto unicamente come profilo individuale, bensì scandagliano le stesse dinamiche storiche, culturali e socio-economiche. Nel caso dello scrittore triestino, per il quale come si è visto le modalità analitiche ed espressive sono strettamente assimilabili a quelle della psicanalisi, la portata delle opere è dunque innovatrice, in quanto la sistematizzazione degli studi psicanalitici si afferma definitivamente dalla data simbolica dell'uscita della prima opera significativa di Freud, *L'interpretazione dei sogni*, nel 1899. La creazione dei personaggi sveviani si avvale fin da *Una vita*, ad ogni modo, di categorie e concettualizzazioni che diverranno i cardini della psicanalisi, come i complessi edipici, le dinamiche familiari atipiche, il duello interiore tra Io-Es-Super Io. Esempio congeniale si propone il rapporto complicato di Emilio e la figura femminile, che si esplicita nel legame morboso con la sorella e in quello ambiguo con l'amante, quest'ultimo riassumibile in una trasposizione simbolica di una visione bipartita della donna, ossia la donna angelo e la donna di malaffare. In *Senilità* il protagonista da un lato idealizza la figura di Angiolina, chiamandola sovente 'Ange' e riservandole un ventaglio lessicale in cui parole come «dolce» e «dolcezza» hanno un ruolo tematico fondamentale (dando così risonanza alle caratteristiche materne ravvisate nella donna in molte descrizioni); dall'altro la allontana, talvolta disgustato, nella rivelazione del lato più immorale e carnale della donna, come comprovato dall'episodio del primo rapporto sessuale tra i due. L'ambivalente connotazione del rapporto raggiunge l'apogeo nel finale onirico in cui Emilio, preda dei ricordi, non discerne più la premurosa sorella dall'idealizzazione dell'amante, fuse entrambe in un ibrido recante l'apparenza di Angiolina e l'interiorità di Amalia.

Da questa breve panoramica sembra dunque che ciò che sarà nel Novecento

approfondimento tematico e stilistico dello scandaglio dell'animo umano, dell'incontro con il proprio io (anche grazie agli studi psicanalitici), sia presente in De Marchi almeno in forma embrionale, ad esempio con il processo dello sdoppiamento della personalità. A tale proposito, la storia di Arabella è analizzata e rappresentata in forma "scenica", e non per mezzo di monologhi interiori o disamine psicanalitiche. I numerosi colpi di scena, le immagini più impressionistiche (come l'incubo che sorprende la protagonista in seguito all'aborto) e la stessa dicotomia che lacera la giovane donna sono appunto espresse attraverso una fine costruzione di atmosfere e profili psicologici ma non, a differenza di Svevo, psicanalitici. Lo stesso duello interiore che vede Arabella contro Ara,[217] ovvero la parte pulsionale contro quella votata al sacrificio e all'etica del dovere, si concentra in una scena dal forte simbolismo. Scoperta la relazione extra-coniugale del marito con la cantante Olimpia, Arabella si accinge a seguire il fedifrago per ottenerne le prove. Riparata da una vetrina di un negozio che le assicura di non essere intercettata dall'uomo, in questa si guarda e non riconosce, dapprima, la propria città che in quella vetrina si specchia con lei:

> Sempre cedendo a quella forza d'istinto che la guidava, essa traversò tutta la strada per non mettersi sopra i suoi passi e si fermò in attesa, davanti alla vetrina di un piccolo orefice, la quale servì di specchio. Dietro i gioielli e gli orologi disseminati nella bacheca, la via grande e popolosa coi lumi e colle botteghe aperte disegnavasi nello sfondo, come un'altra città, non mai vista, dove andava vagando una signora coperta d'un dolman bigio con in testa un toccò d'astrakan, una signora pallida e smarrita... Quando Lorenzo uscì dalla bottega coll'elegante astuccio delle sigarette, la signora dal dolman bigio stette un poco a osservare i suoi passi. Egli traversò il crocicchio del Carrobbio e scomparve precisamente nella porta indicata. Il cuore di Arabella dette tre colpi duri e dolorosi. Aveva visto abbastanza. Poteva tornar indietro...[218]

217 Con il binomio *Arabella-Ara*, formula che compare più volte nel romanzo e utilizzata da alcuni personaggi a guisa di litania, si fa riferimento alla connotazione di *Ara* in rapporto al significato del lessema il quale, per gli antichi romani, indicava l'altare sul cui si offrivano i sacrifici agli dei.

218 E. DE MARCHI, *Arabella*, cit., p. 622.

Poche pagine più tardi, oltre a tale significativo senso di spaesamento e dopo l'atto liberatorio intrapreso contro Olimpia, finisce per non riconoscere nemmeno più se stessa:

> Perché l'aveva percossa? chi l'aveva trascinata? non era forse un sogno?
>
> Non era venuta per far scene e per avvilirsi in una ignobile avventura di palcoscenico. Doveva dunque credere che un'altra donna avesse a un certo punto schiamazzato e operato in lei. Come non provava alcun rimorso di ciò che aveva fatto? Sentivasi anzi più bene, più libera, più sollevata, quasi più appagata nel suo diritto e nella sua vanità. Aveva battuto; aveva schiaffeggiato; la bandiera della insurrezione era sollevata; nessuno, né la legge, né gli uomini, né le donne, tranne forse le buone monache, potevano darle torto. Ma che sanno le buone monache di tutte queste meschine faccende?[219]

Chiaramente, non si vuole in questa sede affiancare o ricondurre De Marchi a premonizioni psicanalitiche improbabili. Risulta ad ogni modo evidente, in coerenza con la sensibilità e la modernità di uno sguardo lungimirante ma proficuamente inserito nel proprio tempo, una lucida volontà di interagire, attraverso modalità inedite, con i moti dell'animo sia proprio sia dei propri personaggi. Nel dualismo di Arabella, presentato come deformazione della propria indole e della propria interiorità, sembra annunciarsi quella futura «scissione nell'unità della persona» a cui Debenedetti provvederà a dare voce risolutiva: «[...] descrivere i due elementi, quali si manifestavano nelle ore di conflitto, a imporre ad essi dei nomi che ne attestano l'alterità pur nell'abbraccio inestricabile che li amalgama. Si chiamino il conscio e l'inconscio, l'io e l'es: era comunque entrato in scena, con una parte propria, l'oltre della persona: l'altro da sé che è nel sé».[220]

Proprio in quel confronto con questa alterità atipica, con quell'"altro da sé" tramutato in "altro in sé" oggetto del paragrafo 2.III del presente elaborato, si rafforza il legame tra De Marchi e il Novecento, icasticamente veicolato in un episodio particolare narrato in *Giacomo l'idealista*

219 Ivi, p. 626.
220 G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, p. 76.

nel quale emerge una delle proiezioni autobiografiche più identificative di De Marchi: l'attenzione al pubblico e il conseguente problematico rapporto con esso. Giacomo, oltre a essere un poeta-filosofo, rimane soprattutto uno scrittore, ed è proprio in questa veste che avanza le proprie remore circa lo stile dei propri scritti:

> [...] Giacomo dava cosi poca importanza a sé stesso che anche gli amici erano quasi costretti a non stimarlo troppo per paura di far offesa alla sua modestia. Un terzo suo difetto, preso come filosofo, era di voler dire le cose con tanta chiarezza che quasi non pareva più filosofia. Si sa che i dotti, specialmente i filosofi, amano scrivere in uno stile elevato, pieno di misteri, fatto apposta per non lasciar entrare i profani nel sacro tempio del sapere; Giacomo invece non aveva ripugnanza a pensare e scrivere come tutti gli altri.
>
> Leggendo le sue paginette così sobrie, così domestiche, così alla mano, pareva di non trovarci nulla che non fosse già prima nel senso comune e, dirò così, nell'aria respirabile: nulla che non potesse diventare patrimonio di tutti, e questo gli toglieva molta autorità presso coloro che imbottiscono d'ombre la verità e ne fanno un cuscino alla loro prosopopea.[221]

Nell'anima di queste preoccupazioni vibrano quelle dell'autore medesimo testimoniate in numerose occasioni letterarie. Molti degli articoli e dei saggi critici evidenziano la nota apprensione di De Marchi concernete i gusti del pubblico contemporaneo, esplicitata in un rapporto sofferto e contraddittorio sia con la critica, colpevole di non comprendere le proprie motivazioni artistiche, sia con i lettori per i quali scriveva. Tra le numerose testimonianze, una pagina in particolare si propone esaustiva trasposizione della descrizione dello stile di Giacomo sopracitata:

> Sul falso è fondata certamente la nominanza di chi tende a carezzare piuttosto le facili passioni del popolo, che non a spingerlo verso un dovere arduo e faticoso. Falsa gloria è quella, di chi, fatto getto d'ogni freno di prudenza e di raziocinio, senza tenere nessun conto dei diritti di tutti e della coscienza storica dei fatti, spinge il popolo alla ventura di imprese più drammatiche che utili.

221 E. De Marchi, *Giacomo l'idealista*, cit., p. 707.

> Sul vero invece si fonda quella che opera tutto il contrario, e quando si riflette alla noia che ai poveri, e agli afflitti fanno le parole di dovere, di obbedienza, e di pazienza, e di fiducia in Dio e d'onestà in tutte le prove, sembra un miracolo che una tal dottrina possa diventare popolare. E se uno scrittore riesce in questo intento senza l'autorità che riveste il sacerdote nel suo popolo, bisogna dire che l'arte sua ha in sé veramente qualcosa di miracoloso.[222]

Nonostante le numerose affinità presentate, il "ciclo dei ritratti" demarchiano evidenzia una differenza fondamentale rispetto agli inetti sveviani, per ciò che concerne la percezione della natura delle rispettive dimensioni nelle quali questi vengono declinati. Se per lo scrittore milanese i vinti non sono mai presentati come elementi negativi di per sé ma solo in quanto impossibilitati nella realizzazione delle proprie aspirazioni (dunque improponibili come modello positivo), per Svevo la questione è diversa e si snoda in due momenti della propria produzione letteraria. Si può difatti notare come sia in *Una vita* sia in *Senilità*, l'autore condanni l'inettitudine dei propri protagonisti, erigendosi a giudice talvolta inappellabile delle menzogne e delle maschere di cui ognuno di loro si avvale per fuggire da una realtà che non sono in grado di affrontare. Con *La coscienza di Zeno* lo scrittore inaugura, tuttavia, un secondo periodo letterario, anche per ciò che concerne la propria connotazione della figura dell'inetto. L'inversione di rotta denota una revisione del rapporto tra il narratore e il protagonista, quest'ultimo percepito, nella sua imperfezione cronica, come abbozzo dell'uomo completo, e pertanto diventa creazione aperta, *in fieri*. In una concezione che vede nella staticità il veleno dell'anima, la possibilità del cambiamento (che, per definizione, non preclude un anelato compimento) si eleva a qualità positiva tradotta in libertà: nonostante la falsa coscienza del *malato* Zeno Cosini, è la *sana* moglie (da lui sì ammirata per la propria "salute") che, sclerotizzata nelle sue coordinate inamovibili, finisce con l'essere prigioniera dei valori borghesi. In quest'ottica è dunque l'inetto a risultare, in quanto potenziale sede spirituale di rinnovamento,

222 ID., *L'opera di Alessandro Manzoni*, cit., pp. 288-289.

il vero *sano*.

Ad ogni modo, anche in questa evoluzione concettuale le posizioni demarchiane e sveviane continuano a non sovrapporsi, anche per il differente approccio alla tematica: prettamente mentale e psicologica l'una, maggiormente incline al risvolto fisiologico l'altra. Come si è avuto modo di constatare ad esempio per Arabella e per Demetrio (ma non solo), la somatizzazione fisica delle lacerazioni spirituali e del dolore interiore si annovera tra le più mirabili intuizioni stilistiche e concettuali delle rese espressive di De Marchi:

> La malattia di Demetrio è la traduzione fisiologica di un conflitto emotivo irresolubile, secondo un procedimento comune nel De Marchi, che si andrà progressivamente generalizzando nell'ultima parte della sua opera. Nell'intuizione del nesso organico esistente tra squilibri mentali e situazioni patologiche il De Marchi anticipa inconsapevolmente le posizioni della medicina contemporanea, ma si tratta di esperienze irriflesse, favorite dal determinismo fisiologico positivistico e non sistematizzate razionalmente neppure a fini narrativi, tali quindi da non autorizzare rivalutazioni arbitrarie.
>
> È interessante però osservare ancora una volta la misura di partecipazione al clima, che storicamente si suole definire decadente, da parte di uno scrittore tradizionalmente annoverato tra i manzoniani e biograficamente inserito in un ambiente conservatore, e studiare il lento sviluppo di una sensibilità nuova [...].[223]

Che la prassi demarchiana non contempli, come sostiene Nava, lo studio delle scienze mediche, corrisponde indubbiamente al vero. Ciononostante si avanza qualche remora su quell'«ambiente conservatore» che precluderebbe una volontà cosciente della fruizione di realtà espressive e concettuali costruite anche grazie al «nesso organico esistente tra squilibri mentali e situazioni patologiche». L'ambiente in cui vive e lavora De Marchi è accademico, edificato sulla tradizione, a partire dagli uffici dell'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano finendo con la rivista di cui egli è cofondatore, «La Vita nuova». Dalle preziose testimonianze epistolari e dalle

223 G. NAVA, *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*, cit., p. 87.

trascrizioni di alcune sue lezioni è tuttavia evidente come tale contesto sia sì soffocante, ma non rappresenti un impedimento per le proprie concezioni innovative dettate dall'attenta sensibilità. Sia nelle lettere alla moglie Lina e ad alcuni colleghi quali Fogazzaro, Venturini, Giovanelli, sia in stimolanti occasioni didattiche come quella intitolata *Dell'influenza del sistema parlamentare e del giornalismo sull'arte dello scrivere*[224], emerge come nemmeno il claustrofobico ambiente istituzionale riuscisse a ingabbiare la vena autentica del guizzo demarchiano, in una modernità di respiro intellettuale e letterario diffusamente comprovata. In aggiunta, l'interconnessione tra le dinamiche interiori e i risvolti fisiologici sembra appartenere alla consuetudine del pensiero dello scrittore milanese, il quale ne usufruisce non solo nei propri romanzi, ma anche nella comunicazione privata. In una lettera a Giovanni Bertacchi del 1900, a proposito delle condizioni di salute dell'autore, si può difatti leggere:

> Come Le dicevo io sono da alcuni anni un invalido. Forse il troppo lavoro e i colpi di certe sventure hanno bastonato troppo un sistema nervoso non troppo robusto e ora pago al volgere della vita le cambiali che speravo di girare a scadenza infinita. Combatto più che posso per compiere quel che mi resta a fare, ma le sofferenze fisiche mi danno giorni cattivi e aduggiano le povere speranze. Godo sempre però dei giovani che lavorano e auguro loro -e a Lei per il primo- ogni sorta di illusione.[225]

Si riaffaccia dunque la possibilità, argomentata già nel paragrafo 2.II di questo approfondimento, che Nava non avesse presente queste prospettive a causa dell'assenza di tale preziosissima ed eloquente documentazione, dovuta alla pubblicazione posteriore all'uscita del saggio *Emilio De Marchi e la crisi di un'età*.

Nella prospettiva che tenta di mettere a sistema le assonanze e le divergenze tra i vinti del

224 Lezione di De Marchi *Dell'influenza del sistema parlamentare e del giornalismo sull'arte dello scrivere*, tenuta nel 1895 e trascritta dal Mazzali (ora in E. MAZZALI, *Un inedito di Emilio De Marchi*, in *Indagini otto-novecentesche. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, cit., pp. 87-99: 95).

225 Lettera indirizzata a Giovanni Bertacchi in data 21 settembre 1900, ora in G. FERRATA, *Varietà e inediti*, cit., pp. 800-802: 802.

"ciclo dei ritratti" di De Marchi e le atmosfere letterarie novecentesche dell'inettitudine, è d'obbligo considerare uno dei più attenti e sensibili indagatori dell'opera demarchiana, ovvero Luigi Pirandello. Le dinamiche che intrecciano i destini dei due autori sono notevoli: oltre all'affinità dei temi trattati, lo scrittore siciliano era vorace lettore delle pagine di De Marchi, del quale non solo possiede diverse edizioni ma ne appronta inoltre contributi critici, come la recensione di *Giacomo l'idealista* redatta nel 1897 per la «Rassegna settimanale universale».[226] *Il fu Mattia Pascal* si propone come l'opera pirandelliana che più testimonia una connessione letteraria con De Marchi, grazie all'ispirazione di trama e motivi che Pirandello sembrerebbe aver accolto proprio da *Redivivo*.[227] Il romanzo del 1904 riprende, declinandola in una visione personale e ricca di sfumature inedite, la tematica dell'inetto le cui coordinate storico-sociali, seppur vicine a quelle delle altre rappresentazioni letterarie dell'inettitudine, si assestano come mero punto di partenza. Mattia Pascal si ritrova d'un tratto, dopo una vita di incomprensioni e obblighi, a poter disporre per la prima volta totalmente della propria esistenza. Coerentemente con la sua natura di inetto, egli non riesce a gestire tale opportunità, lasciandosi travolgere dalla marea entusiasta del miraggio di un libero arbitrio prima, e dall'angoscia delle conseguenze dell'impulsiva decisione poi, realizzando una concretizzazione puntuale dell'etimologia della propria etichetta spirituale: inetto.[228] Il processo si conferma infatti irreversibile in quanto la vita a Miragno non congela il proprio corso con il dissolversi della presenza di Pascal il quale, quando ritorna dopo due anni di assenza, trova infatti la moglie ormai risposata con l'amico di un tempo, Pomino. In un eterno limbo dal quale non potrà più uscire, Mattia-Adriano è condannato in una condizione sospesa per la quale né il vecchio Pascal né il nuovo Meis, giuridicamente entrambi deceduti, possono ambire al proprio posto nel mondo, nella società. Intrappolato in una

226 La recensione è ora in LUIGI PIRANDELLO, *Giacomo l'idealista*, in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 379-383.

227 Per approfondire si veda NINO BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 33-35.

228 Il lemma deriva infatti dalla costruzione latina *in+aptus:* non adatto, non idoneo.

bolla di sapone, il protagonista realizza che l'agognata libertà non può verificarsi proprio a causa del comportamento adottato al fine di raggiungerla e che lo ha reso un 'estraneo universale': «la mia vera, diciamo così, "estraneità" era ben altra e la conoscevo io solo: non ero più niente io; nessuno stato civile mi registrava, tranne quello di Miragno, ma come morto».[229]

La frustrazione di Mattia Pascal, dovuta non solo al mancato compimento del proprio progetto ma anche al ritrovarsene vittima sacrificale, presenta sfumature di forte raccordo con gli antieroi demarchiani, pur assumendo ben altra dimensione patetica. Le vicissitudini e l'epilogo di *Arabella* si pongono su un piano onirico differente da quello più concreto pirandelliano, anche se il disegno tracciato dalle maschere di cui si avvale Pascal riconduce ad ogni modo il romanzo all'interno di quel moto di anime, di quella dicotomia impulsiva e sconvolgente che denota la protagonista femminile. A differenza di De Marchi, Pirandello rende tuttavia il suo Mattia uno strumento di critica all'inettitudine, anche grazie alla peculiare trattazione del tema: risalta infatti come il Pascal-Meis, teoricamente morto, si snodi lungo le pagine del romanzo più vivo di quanto non sia la viva *Arabella*, presenza eterea, inafferrabile dal lettore agli occhi del quale, talvolta, sembra sfumare:

> Le donne che avevan fatto il bucato sedevan sotto il portico, al piccolo chiaro del crepuscolo, ciascuna colla sua scodella in grembo, e già tutti ormai avevano trovato il loro posto, il loro piatto, il loro cucchiaio, e le bocche cominciavano a essere occupate, quando l'uscio che mette sulla scala si spalancò e apparve Arabella, col lume in mano, coperta il collo, i polsi, il petto, i capelli, di perle, di diamanti, di braccialetti d'oro con grosse pietre di rubino e di smeraldo, una vera apparizione miracolosa della Madonna santissima, che sulle prime incantò tutti gli occhi, poi trasse un grido di meraviglia e di giubilo [...].[230]

Nel moto rivoluzionario che permette all'inetto pirandelliano di divenire Adriano Meis

229 L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo, Mondadori, Milano, 1973, p. 416.
230 E. DE MARCHI, *Arabella*, in *Tutte le opere. Grandi romanzi*, cit., p. 477.

sembra intravedersi la decisione del protagonista di cogliere la supposizione-invito intimisticamente suggerita da Giacomo, tra le sue «lagrime invisibili»: «forse bisogna cominciare da capo».[231]

Nonostante Mattia Pascal non riesca nel compimento di tale moto è ravvisabile, quanto meno, un tentativo concreto e realmente intrapreso (non solo desiderato o proiettato in declamazioni titubanti, come accade per i vinti demarchiani) di realizzare ciò che Arabella ha sempre sognato: fuggire.

III.3 Emilio de Marchi e Eduardo De Filippo, stimolanti assonanze inattese

Il presente capitolo conclusivo si pone come espressione, esemplificazione ultima della disamina fin qui intrapresa, chiamando all'appello tutti i punti chiave di quest'ultima. Percepire De Marchi in De Filippo sembra infatti il coronamento, la massima realizzazione di quelle peculiarità demarchiane quali la poliedricità, la polifonia costitutiva, la modernità intellettuale, spirituale e morale vagliate attraverso le opere dello scrittore milanese.

Tale correlazione, tra due autori apparentemente sì diversi, incuriosisce notevolmente in quanto alcuni dettagli concreti amplificano la sensazione di una cittadinanza riferibile a due mondi lontani: alla distanza cronologica, che li vede identificarsi l'uno con la fine del XIX secolo e l'altro con il pieno Novecento, si aggiunge quella geografica dovuta, pur essendo entrambi gli artisti in contatto diretto con diversi ambienti, a una viscerale caratterizzazione che li fonde inevitabilmente con le rispettive città d'origine. Per quanto le filosofie di entrambi nascano dalla volontà, effettivamente realizzata, di rappresentare la realtà e l'uomo comune (per definizione scevre dunque di appartenenze spazio-temporali) De Marchi è Milano, proprio come Eduardo è Napoli. A corollario di questi primi dislivelli si insinua inoltre, nell'immaginario collettivo, la

231 E. De Marchi, *Giacomo l'idealista*, cit., p. 1072.

riduttiva generale categorizzazione della rispettiva produzione, prettamente ricondotta alla letteratura la prima, principalmente inquadrata nella dimensione teatrale la seconda. Ad ogni modo risulta evidente, se si avanza nel circolo ermeneutico ponendosi in un gadameriano atteggiamento di ascolto nei confronti del testo, una convergenza di temi e interessi (morali quanto letterari) tra De Marchi e De Filippo. L'attenzione e la relazione endemica con il pubblico, la focalizzazione sul declino dei valori della società esplicitata anche grazie alla figura del vinto dalla vita, il rapporto opprimente (talvolta 'schiacciante') tra l'uomo e le istituzioni, siano esse il lavoro, la famiglia o la società stessa, sono tutti motivi che fluiscono lungo l'intera esperienza artistica di entrambi gli autori.

Al fine di mettere al servizio della presente esplorazione un quadro sia più congruo sia coerente con la premessa che la concepisce come un coronamento dell'itinerario critico demarchiano, saranno protagoniste le opere più rappresentative dei due autori (non mancheranno tuttavia riferimenti alle altre composizioni), interpretate tali sia in considerazione delle inclinazioni personali di entrambi, sia per ciò che concerne le rispettive maturazioni artistiche. Se per De Marchi ciò si realizza in *Demetrio Pianelli* e *Arabella*, per De Filippo avviene con la commedia *Gli esami non finiscono mai*.

Appartenente alla raccolta di opere denominata dallo stesso Eduardo *Cantata dei giorni dispari*, *Gli esami non finiscono mai* è una commedia sviluppata in dieci sequenze temporali e strutturata nella tradizionale suddivisione in tre atti preceduti da un prologo. L'opera nasce dopo una lunga incubazione interiore di circa trent'anni: nonostante la prima testimonianza del progetto si trovi in un'intervista del 1947,[232] l'autore dichiarerà infatti negli anni Settanta di «averla in testa da oltre trent'anni».[233] Il primo debutto della commedia risale al 19 dicembre del

232 MASSIMINO, *Dopo 60 repliche feste ai De Filippo*, [ritaglio senza indicazione di testata, né giorno], Roma, febbraio 1947. Eduardo illustra come la commedia sia stata presa in considerazione per sostituire *Filumena Marturano*, nel caso in cui non avesse ottenuto successo. La descrizione imbastita dell'intreccio è decisamente vicina al suo assetto definitivo e include inoltre numerosi particolari della trama.

233 Lettera di Eduardo datata 30 ottobre 1971 e indirizzata agli alunni della scuola media di Montelupo Fiorentino (Na), citata parzialmente in EDUARDO DE FILIPPO, *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi

1973 al Teatro della Pergola di Firenze e, nello stesso periodo, Einaudi ne pubblica la prima edizione. La vicenda è incentrata sulla vita di Guglielmo Speranza (interpretato da Eduardo De Filippo) e sugli innumerevoli esami a cui viene perentoriamente sottoposto nel corso dell'intera esistenza, presentati in qualità di ostacoli di varia natura. Il preludio di tale inventario è rappresentato dagli esami dell'università (simboleggiati dall'esame per eccellenza, quello di laurea, che apre difatti la prima scena del prologo), per poi continuare con *l'esame* infertogli dai futuri suoceri e dal quale dipende la benedizione del rapporto con la figlia Gigliola, futura moglie di Guglielmo. A queste prime seguiranno numerose altre prove, come la nascita di due figli, il giudizio della «gente» che porrà al vaglio alcuni episodi della vita del protagonista, fino all'esame più estremo destinato al finale dell'opera: quello della morte. L'intera vicenda è pervasa sia dall'amarezza di Guglielmo, la quale accompagnerà la disincantata consapevolezza finale circa la costante malevolenza del mondo, sia dall'insofferenza per l'invadenza del prossimo, che costringe il protagonista a dover continuamente rendere conto di ogni decisione.

In queste prime indicazioni si avverte già una fine corrispondenza tra l'autore napoletano e lo scrittore milanese, soprattutto in relazione al soffocante senso di costrizione che attanaglia i rispettivi personaggi, dovuto all'obbligo sociale di incessante rendicontazione della propria esistenza. In De Marchi come in De Filippo, i protagonisti sono prigionieri di una società che impone loro la direzione delle rispettive vite, in un'impossibilità di appello realizzata per mezzo di ricatti morali (*Arabella*) e atmosfere di controllo sociale dal retrogusto orwelliano (gli *Esami*) che conducono, attraverso una progressiva disillusa rassegnazione, alla resa stremata dei personaggi. Proprio l'amara epifania è espressa in entrambi gli autori sotto forma talvolta di acquiescenti *sententiae*, talora di appassionati interventi dalla vocazione quasi comiziale: Guglielmo, come Arabella e Demetrio lasciano spesso irrompere nelle pagine la propria sofferenza e il proprio istintivo rifiuto non per un'esistenza, bensì per un *modus vivendi* che non

e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, vol. III, t. II, 2007, p. 1745.

riusciranno mai a introiettare come proprio. I vibranti e disperati moti interiori di Arabella, protagonisti di snodi cruciali della narrazione come l'allontanamento forzato dall'amato Ferruccio o il matrimonio imposto con Lorenzo, germinano dalla vibrazione delle medesime corde (pur inserite in contesti differenti) che danno vita a quelli di Guglielmo. A tale proposito, ne ritrae un esempio calzante la celeberrima risposta fornita all'amico-nemico La spina, il quale informa il protagonista di come la sua relazione extra-coniugale con l'umile Bonaria sia ormai di dominio pubblico:

> Per fortuna! Questa è la sola gioia che mi conforta, perché non essendo padrone di questo «ma stesso», che oramai mi fa schifo, ti posso dire apertamente che non voglio più subire la presenza tua nella mia vita, che sono stanco di sopportare i tuoi: «Sì, va bene, ma però», che mi sono scocciato di sottostare alla legge del vivere civile che t'assoggetta a pronunciare i «sì» senza convinzione, quando i «no» salgono alla gola come tante bolle d'aria; quei «sì» estorti con la complicità del galateo, il quale poi se ne lava le mani quando quel «sì», per chi te l'ha estorto, diventa un impegno tassativo che devi mantenere a tutti i costi, se non vuoi passare alla storia come un fuorilegge.[234]

Nel malessere rigurgitato da Guglielmo, espresso vigorosamente in questo dialogo del secondo atto, si percepisce dunque quello dei protagonisti demarchiani, in un'invettiva che ricorda a un tempo il rigetto patetico di Arabella e lo scatto impulsivamente traboccante di Demetrio (si pensi ad esempio all'episodio di rivalsa nei confronti del proprio borioso capoufficio, a difesa di Beatrice). Filo conduttore di *Gli esami non finiscono mai*, la concezione veicolata dalla battuta sopracitata è affidata sovente alla celebre ironia tragicomica che contraddistingue De Filippo (e De Marchi) e caratterizza Guglielmo come Arabella e Demetrio, ovvero puntualmente delusi e traditi proprio dalle persone care.

Un ulteriore punto di incontro tra l'esperienza artistica dei due autori è costituito dal particolare rapporto che entrambi intessono con il proprio pubblico e dal valore che quest'ultimo

234 E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, in *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 1824.

viene dunque ad assumere. Come si è già avuto modo di osservare, per De Marchi «il gran pubblico» è ragione primaria della realizzazione delle proprie opere, nonché motivo ispiratore della sua vocazione. Il «giovarsi di questa forza viva che trascina i centomila al leggere»[235] è ciò di cui si nutre la penna demarchiana, la quale pone la propria ragione d'essere nell'utilità sociale e morale che la letteratura e lo scrittore devono possedere. Uguale valore assumono gli spettatori in De Filippo, il cui affetto può essere racchiuso in una celebre *dichiarazione d'amore*: «ho vissuto sempre con voi, per voi e di voi».[236] La dimensione devozionale dell'approccio defilippiano si declina ulteriormente nella funzione che il pubblico giunge a ricoprire in *Gli esami non finiscono mai*: esso viene infatti coinvolto direttamente fin dall'apertura del sipario, in una dinamica che lo calibra sulle tonalità sia di personaggio teatrale, sia di vera e propria coscienza del protagonista, con la quale egli si interfaccia e si confida. La trama non ruota infatti attorno a Guglielmo Speranza unicamente per ciò che concerne il cuore della fabula, ma anche per l'organizzazione dell'intreccio e per la modalità di presentazione sul palcoscenico degli accadimenti messi in scena. Con atteggiamento decisamente pirandelliano, il protagonista stesso narra la propria storia agli spettatori, rivolgendosi direttamente a loro in diverse occasioni e rendendoli *de facto* il proprio "personaggio spalla". Oltre che diretto interlocutore del pubblico, Guglielmo è dunque l'architetto dello svolgimento dell'intera vicenda: egli rappresenta sul palcoscenico determinati momenti della propria esistenza (non solo in ordine cronologico, ma anche avvalendosi di frequenti analessi), spesso congiunti da interventi assimilabili ai sommari diegetici, ovvero monologhi (o interventi affini) in cui il personaggio compendia, direttamente al pubblico, i principali avvenimenti accaduti durante il periodo trascorso dall'ultima azione rappresentata, accompagnati da riflessioni e commenti personali. A caratterizzare fortemente

235 E. De Marchi, *Avvertenza premessa dall'autore alla prima edizione (1888)*, in *Tutte le opere. Esperienze e Racconti*, cit., p. 284.

236 Intervista a Eduardo De Filippo di Mirella Acconciamessa, pubblicata nel 1974 su «L'unità» (citata parzialmente in E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, cit., p. 1762).

tutta la commedia alla luce di tale prospettiva è proprio la prima comparsa di questa particolare interazione, riservata significativamente all'apertura della scena iniziale del prologo. A sipario alzato, il protagonista si posiziona al centro della scena «con gesto rapido e padronanza del mestiere», vestito «da mattina», e con tre barbe finte (rispettivamente di colore nero, grigio e bianco) si appresta a rivolgersi direttamente al pubblico, dopo il consueto inchino teatrale:

> Pubblico rispettabile, signore e signori: il protagonista della commedia che ascolterete stasera si chiama Guglielmo Speranza. Non vi stupirete, spero, se questo personaggio, che io stesso farò vivere al centro della vicenda e che accompagnerò dalla giovinezza fino alla vecchiaia, non cambierà mai di abito: non può, non deve. L'ho chiesto all'autore e lui mi ha risposto: «L'eroe di questa commedia non è un "tipo", bensì il prototipo di noi tutti, un eroe la cui esistenza è caratterizzata dagli aspetti positivi e negativi della nostra stessa esistenza, e perciò sarebbe impossibile trovare un vestito che rispecchiasse la sua complessa personalità». E ha precisato: « Un simbolo si riconosce per ciò che pensa e dice, non per il vestito che indossa». E poiché l'autore ha voluto risparmiarvi il personaggio « comodino», cioè la spalla, ogni tanto, nel corso dell'azione, io verrò qui a fare una chiacchieratina con voi, perché possiate apprendere dalla bocca stessa di Guglielmo Speranza il suo pensiero intimo sui fatti accaduti e le previsioni su quel li che dovranno accadere. In altri termini, la sua spalla sarete voi.
>
> Guglielmo Speranza lascia l'università perché si è laureato. Non sappiamo quale facoltà scelse a suo tempo: infatti, come vedete, il suo berretto goliardico è stato ricavato da un foglio di giornale. L'azione ha inizio intorno al 1922-23. La cantante di strada... (*fa un passo indietro, solleva il sipario al centro e lascia passare la cantante con chitarra*)... eccola, via via che scorreranno gli anni vi canterà le canzoni di successo dell'epoca. Queste tre barbe rappresentano i passaggi di tempo: nera per la giovinezza, grigia per la maturità, bianca per la vecchiaia. Ecco! (*Si applica sul viso la barba nera*) Ho venticinque anni, mi sono appena laureato. Vivo in quei tempi che oggi qualcuno ricorda con una punta di nostalgia, i tempi romantici di *Addio Giovinezza*.[237]

De Filippo-Guglielmo presenta dunque chiaramente, fin dall'inizio, sia la natura della rappresentazione sia ogni dettaglio necessario al pubblico per comprenderla e seguirla al meglio

237 E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, cit., pp. 1775-1776.

(come la puntualizzazione sulle tre barbe). Le modalità con cui prende corpo il rapporto vivo e diretto tra pubblico e autore ricordano notevolmente quelle letterarie di De Marchi in cui gli *escamotage* metaletterari, tra cui *l'Avvertenza* in *Il cappello del prete* e il capitolo introduttivo di *Giacomo l'idealista* (dalla natura fortemente didascalica), pongono in comunicazione diretta, quasi *scenica*, lo scrittore e i lettori. L'*incipit* degli *Esami* coadiuva dunque l'affinità tra la dimensione della letteratura e quella del teatro, configurando fin dall'inizio la costruzione atipica della commedia come esito di una felice compenetrazione tra mimesi e diegesi. Quest'ultima è acuita dalla presenza di tre oggetti scenici fondamentali, ovvero le tre barbe che identificano i tre periodi temporali attraverso i quali si snoda l'azione (giovinezza, maturità, vecchiaia). Di chiara derivazione brechtiana, lo straniamento dovuto al non indossarle ma solo appuntarle sulla giacca dovrebbe incentivare il mancato processo di immedesimazione nel personaggio, nonché il conseguente distacco emotivo del pubblico. In aggiunta, la spiegazione di tale dettaglio eseguita da Guglielmo direttamente davanti agli spettatori stabilisce una relazione di verità e di intimità che delimita le dimensioni del dramma evidenziando i contorni della finzione teatrale. Proprio questo atteggiamento dovrebbe comportare il già accennato distacco brechtiano dello spettatore, reso consapevole dalle dirette dichiarazioni del protagonista di essere parte di un pubblico che sta assistendo a una finzione teatrale; ciononostante proprio il pubblico è invece inglobato nella commedia, diventandone addirittura un "personaggio spalla".[238]

L'anima eterogenea della commedia evidenzia giust'appunto una seconda immediata affinità con i romanzi demarchiani. Come comprovato per De Marchi, anche per questa commedia (e non è raro nel resto della produzione defilippiana) risulta infatti difficile rinchiudere l'opera entro precisi confini di genere o tipologia artistica. Conseguentemente, anche in tale occasione si

238 In tutta la drammaturgia di Eduardo De Filippo il ruolo del pubblico rappresenta un aspetto sempre innovativo e personale, frutto di una notevole sperimentazione che si pone come risultato naturale della propria esperienza di attore. Gli spettatori sono sempre inglobati e coinvolti, in modo diretto o indiretto, nella struttura della commedia. In *Questi fantasmi!* il pubblico assolve la funzione di personaggio confidente, in *La grande magia* diventa un elemento scenografico e spaziale (il mare), fino a qualificarsi interlocutori diretti in *Gli esami non finiscono mai*.

rinnova l'esigenza di un approccio multifocale, in quanto una disamina strutturale intrapresa per mezzo di una prospettiva tradizionalista, non solo sembra non offrire esiti critici soddisfacenti, bensì ne ridurrebbe i medesimi orizzonti interpretativi (così come accade per *Arabella* o *Demetrio Pianelli*). Un percorso improntato sullo studio teatrale canonico usufruisce infatti di griglie, metodi e modelli riconducibili all'aristotelismo e alle teorie di *auctores* (da D'Aubignac a Cesare Segre) che di quest'ultimo ne hanno marmorizzato i concetti e pietrificato le riflessioni, favorendo un'applicazione non sempre rispondente all'originaria volontà aristotelica e, soprattutto, creando modelli non flessibili per eventuali esigenze del testo. Gli *Esami* sono un mirabile esempio di quella particolare "drammaturgia ibrida" in cui i confini fra un genere e l'altro, fra mimetico e diegetico, fra opera teatrale e opera letteraria in senso stretto, vengono a cadere del tutto, azzerando conseguentemente la funzionalità di molte etichette critiche finalizzate alla scomposizione e alla comprensione approfondita dell'opera. L'evidenza di quanto la linea di demarcazione tra testo narrativo e testo teatrale sia, nella commedia, estremamente labile e sovente varcata, ha portato critici come Anna Barsotti a parlare di "romanzo teatrale".[239] Una caratteristica, questa, palesata d'altronde fin dal sottotitolo, di cui rimane testimonianza esclusivamente in una bozza di frontespizio rinvenuta fra le carte allegate al manoscritto c.13 sulla quale si legge: «Gli esami non finiscono mai! Romanzo di ognuno».[240] Questa ulteriore definizione autografa appare chiaramente molto significativa, soprattutto nell'ottica posta finora. Le vicissitudini di Guglielmo Speranza si presentano effettivamente quasi come un romanzo narrato in scena, raccontato dal protagonista e intercalato da parti recitate che presentano, come precedentemente anticipato, alcuni dei tanti esami a cui egli (metafora dell'uomo comune) è sottoposto nel corso della propria esistenza. Una modalità di scrittura che proietta quindi De Filippo non più come un attore che scrive, bensì come uno scrittore che ha recitato a lungo, e

239 ANNA BARSOTTI, *Il «romanzo teatrale» di Eduardo e il capitolo «De Pretore»*, in *Eduardo De Filippo scrittore*, a cura di Nicola De Blasi e Tonia Fiorino, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2004, pp. 27-53.
240 Cfr. E. DE FILIPPO, *Gli esami non finiscono mai*, cit., p. 1744.

conseguentemente lo ricongiunge, ancora una volta, alla dimensione poliedrica di un De Marchi romanziere, pedagogo, poeta e scrittore (appunto) teatrale. Ad acuire l'indole romanzesca della commedia concorrono principalmente due peculiari aspetti stilistici, ossia la realizzazione prettamente narrativa di buona parte dell'opera e l'estrema dovizia di particolari con cui sono costruite le scene nel testo.

Per ciò che concerne il primo aspetto, è sintomatica la prassi secondo cui vengono narrate, e non messe in scena, tutte le fasi della vita del protagonista, a esclusione dell'infanzia e della giovinezza. Mentre le rappresentazioni sul palcoscenico investono precisi episodi di vita, in cui il tempo della narrazione (ovvero della fabula) coincide quindi con quello della rappresentazione (ovvero dell'intreccio), la maggior parte dell'esistenza di Guglielmo è infatti raccontata direttamente da egli stesso. Questa importanza riservata al resoconto scritto (che ne esalta appunto il tono epico, narrativo) è riscontrabile anche nella seconda peculiarità, ossia nell'abbondanza di particolari e sfumature nella resa descrittiva di alcuni luoghi del testo. Alcune scene sono concepite con un impianto strutturale il cui effetto conseguito sembra risaltare più sulla pagina scritta del libro che non sul palcoscenico. A tale proposito Nicola De Blasi adduce come esempio la lunga didascalia del terzo atto,[241] nella quale sono descritte le cure distratte e per nulla amorevoli che i familiari dedicano al protagonista malato che ha deciso di passare il resto della propria esistenza disteso su una poltrona, immerso fra riviste, giornali e libri, chiuso in un mutismo inamovibile. Nella didascalia, Eduardo descrive minuziosamente come il cambio della federa del cuscino di Guglielmo non avvenga in modo attento e affettuoso, bensì frettoloso e distratto, facendo ciondolare la testa dell'ammalato da una parte all'altra della testata del letto. Allo stesso modo Gigliola, sua consorte, trasforma un gesto amorevole come l'aiutare il proprio marito nell'assunzione delle medicine in un atto infastidito e ormai svogliatamente abitudinario,

241 NICOLA DE BLASI, *La lingua. L'ultimo esame dello scrittore che ha recitato*, in *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 1910.

tale da non far notare alla donna sia la difficoltà del marito nel deglutire, sia che l'acqua, traboccando dal bicchiere da lei utilizzato, si riversa «giù per il mento, la gola e [...] il colletto della camicia da notte, ormai divenuto ampio per quel collo provato dalle sofferenze». La moglie non si accorge, tuttavia, dell'accaduto e «continua a versare acqua senza badare ai contorcimenti cui si abbandona il malcapitato quando il liquido freddo gli attraversa il petto e la pancia».[242] Questa magistrale raffigurazione di simboli e sentimenti, preludio di significati nascosti, tristezze celate, rancori a lungo occultati riqualifica Eduardo non solo come autore lungimirante e attore acclamato, ma anche in qualità di scrittore efficace in grado di creare un "romanzo teatrale" di originalissimo e dinamico tessuto connettivo.

Ad ogni modo, come accade per la poliedricità De Marchi, la problematica illustrata non si esaurisce in un unico bivio formale (teatro-romanzo), ma abbraccia più nello specifico la compenetrazione di influenze e stimoli teorici ravvisabile negli *Esami*. L'esplorazione dei numerosi scenari letterari, nazionali ed europei, a cui attinge lo scrittore milanese ha condotto alla probabile definizione di autore di confine. Al bacino eterogeneo di esperienze letterarie si annoverano, soprattutto per la narrazione delle vicende di Arabella e Demetrio, realismi impressionistici, atmosfere dal retrogusto decadente, retaggi del romanzo d'appendice, elaborazioni psicologiche, prose piane e punte elegiache (specialmente nei monologhi focalizzati sulla dicotomia interiore dei personaggi). In modo affine si costituisce il composito inventario di ispirazioni che confermerebbe la percezione di "drammaturgia ibrida" precedentemente argomentata. L'esigenza defilippiana di una pluralità espressiva si avvale negli *Esami* della proficua coesistenza di comicità e dramma, musica e pantomima (calati sempre all'interno di una commedia in prosa), dialogo diretto con il pubblico: questi gli elementi più importanti che l'autore riesce ad amalgamare e a mettere in relazione in maniera sì naturale da rendere i confini tra i generi, all'interno della commedia, ormai travalicati. De Filippo supera la forma drammatica

242 E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, cit., p. 1848.

classica proprio grazie a modalità vicine più al teatro di varietà che non di prosa, così come De Marchi rivoluziona il romanzo (non solo nello stadio iniziale d'appendice) per mezzo di elementi e rielaborazioni decisamente distanti (talvolta opposte) a quello ottocentesco (incluso, ma non solo, quello manzoniano). Proprio come accade nel progetto demarchiano, anche per gli *Esami non finiscono mai* i rimandi e le tradizioni a cui l'autore attinge sono molteplici. Oltre a Brecht, l'opera è legata al teatro pirandelliano in una connessione che si esplicita fin dall'*incipit* del prologo, dove Guglielmo si rivolge in modo pirandellianamente diretto al pubblico e accenna, inoltre, ai concetti cardini di «tipo» e «simbolo». In aggiunta, la presentazione del protagonista evoca sia la tradizione delle *morality plays* sia la tipologia di eroe identificata dall'*Everyman*. Guglielmo dichiara infatti che egli è il prototipo di tutti noi e che la sua vita è stata caratterizzata da «aspetti positivi e negativi della nostra stessa esistenza». Gli *Esami* sono dunque un continuo, dinamico intreccio di percorsi e soluzioni antiche e moderne, per cui oltre ai riferimenti più contemporanei De Filippo guarda soprattutto all'antico teatro napoletano: l'autore stesso conferma, in un'intervista rilasciata a Giorgio Prosperi, come il «nuovo stile a scenette» non sia un'intuizione, un «capriccio modernistico»[243] bensì derivi dal recupero della struttura dell'antico teatro napoletano, sulla quale si era edificato l'intero teatro di Pulcinella (il quale prevedeva, difatti, la struttura a siparietti).

Un'addizionale sensibilità defilippiana amplifica la percezione della forte componente epico-narrativa degli *Esami* e, al contempo, incrocia nuovamente i destini di De Filippo e De Marchi; essa è custodita nel ruolo funzionale primario adempito dal linguaggio. Il criterio con cui l'autore napoletano usufruisce, a seconda delle situazioni e dei personaggi, di varie tipologie di linguaggi, registri e livelli espressivi richiama per via diretta la dimensione entro la quale agiscono le scelte linguistiche di De Marchi. De Filippo mutua infatti, dall'universo del romanzo

243 GIORGIO PROSPERI, *Sette domande a Eduardo: «Ho depositato sei commedie nuove»*, in «Il Tempo», 17 febbraio 1974.

e della letteratura *tout court*, il procedimento stilistico per cui la caratterizzazione dei personaggi di un racconto avviene anche grazie alla scelta di un peculiare stile e linguaggio per ognuno di loro (e non solo tramite l'introduzione nel testo o la descrizione fisica). Procedimento che mira generalmente, come accade nelle opere di De Marchi, a sviluppare il potere immaginifico e la valenza impressionistica della parola: essa deve difatti supplire all'impossibilità della materializzazione fisica di un protagonista, di uno scenario o dello svolgimento di un dialogo o di un'azione in corso (come accade invece a teatro). Nel romanzo, il piano linguistico dei personaggi è dunque spesso *escamotage* formale attraverso cui il lettore comprende, visualizza e si interfaccia direttamente con alcune loro caratteristiche quali la provenienza geografica, il grado d'istruzione, l'atteggiamento nei confronti della società; negli *Esami* De Filippo modula la funzionalizzazione della proprietà linguistica, nonostante la natura teatrale del testo, attendendo esattamente a tale orientamento. Numerose sono ad esempio le espressioni di diretto riferimento al periodo storico dell'azione (che va dagli anni Venti del fascismo agli anni Settanta) come «Eia eia alalà» le quali contribuiscono a connotare, insieme alla vena canzonatoria e caricaturale di altre occasioni linguistiche, ancor più realisticamente la situazione e l'ambientazione. Testimonianza di ciò è la scena iniziale del prologo in cui, durante i festeggiamenti per la laurea di Guglielmo, i compagni di università vivificano l'atmosfera goliardica tipica della felice celebrazione, inscenando un'imitazione satirica di una visita medica al neolaureato. La portata caricaturale del momento è resa per mezzo di un linguaggio irto di ampollose espressioni e cerimoniosi vocaboli, esasperati e coniati sul calco dei tecnicismi delle scienze mediche. Questa la diagnosi finale del "paziente":

> È questione di ipersensibilismo apoplatico, onde il bisconbulatismo pleninalitico pendulante devia dalla frenicologia uomologica e s'immette nell'opposto guazzabuglio farmocolitico rettilineare psichico cachettico lassativo tonico digestivo. Il collega curante ha praticato tutte quelle cure che la scienza moderna ci concede. Ora dipende da lui: è il malato

che deve reagire e la natura può fare qualunque miracolo.[244]

Dopo tale funzione caricaturale del linguaggio, nella scena conclusiva del prologo (che avviene dunque quasi di seguito a quella appena descritta) emerge inoltre quella canzonatoria. I compagni di laurea si prendono gioco del garzone che ha servito loro da bere durante la festa, utilizzando una forma che se sul versante prettamente linguistico si abbassa al registro popolare dell'interlocutore, sul versante contenutistico si innalza arricchendosi di citazioni letterarie, così da sottolineare l'ignoranza del popolano. Per il saldo del pagamento del vino i ragazzi danno appuntamento al garzone a una «fontana malata», improbabile luogo di ritrovo ovviamente non compreso dal pover'uomo, il quale non coglie il riferimento letterario a *La fontana malata* di Palazzeschi. In aggiunta, nel riferirsi al garzone che parla esclusivamente in napoletano, i ragazzi irridono la sua spontaneità popolare denominandolo *strombo*, termine strettamente dialettale con viene indicato un tipo di mollusco.

Il nesso tra De Marchi e De Filippo si ritrova nuovamente proprio nella funzione connotativa del dialetto, assolta all'interno dell'opera. Come già approfondito, lo scrittore milanese persegue una chiara politica linguistica che mira a dipingere la realtà nella sua dimensione più naturale, quotidiana e nuda, al fine di conseguire quel realismo particolare che vivifica ogni vicolo, ogni scorcio, ogni lacrima descritta nelle sue pagine. Una motivazione d'essere, quella demarchiana, moto simile a quella con cui De Filippo imposta l'equilibrio tra l'italiano e il napoletano negli *Esami*, ricorrendo al secondo come risorsa espressiva fortemente connotante. Nella commedia tutti i personaggi parlano difatti generalmente italiano, il quale rimane ovviamente contraddistinto dalla cadenza napoletana e sotteso da una rete di stilemi ed espressioni tipicamente regionali che, seppur estesa e presente, non risulta mai ostentata. Tra tutti, solo due figure parlano quasi esclusivamente in napoletano: il già citato garzone e Teresa,

244 E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, cit., p. 1779.

l'ostessa del locale in cui avvengono gli incontri tra Guglielmo e la sua amante, Bonaria. La scelta di relegare in tal modo l'uso del napoletano non solo rende il dialetto indice di bassa estrazione sociale, ma mira a caratterizzare, in qualità di popolani, in maniera impressionistica. Il ruolo del napoletano nella commedia non si riduce, tuttavia, all'evidenziare le appartenenze socio-culturali: esso individua situazioni di particolare intensità dal punto di vista sentimentale, le quali sono le uniche occasioni in cui i personaggi emotivamente coinvolti si lasciano andare a modi di dire, periodi ed espressioni popolari in napoletano puro. Questa declinazione defilippiana rievoca necessariamente le puntuali osservazioni di Anna Modena concernenti l'impasto linguistico del *Pianelli*, secondo le quali

> Alla creazione di questo mondo, a questa sensazione di provincia familiare, contribuisce in modo determinante la lingua del romanzo, l'altro grande perno su cui poggia il lavoro di De Marchi e ne svolge, con diffusione centrifuga, tutto il fascino. Una lingua e uno stile difficilmente etichettabili, perché ricchi fondati su molte commistioni, i cui elementi di mimesi dialettale risultano talora leggibili, più spesso sfuggenti, perché sotterranei, latenti, allusi, appena repressi, specie nell'indiretto libero, in una riformulazione che lascia trasparire la sinopia dialettale e va oltre.
>
> [...] Se c'è una lingua che dal cuore di uno scrittore passa a quello dei suoi personaggi, certo è il milanese del De Marchi, che è lingua di riflessione e di confidenza, del narrar discreto e del dialogo vero.[245]

Scorrendo le parole della studiosa si ha l'impressione per cui, intercambiando il nome di De Marchi con quello di De Filippo e il milanese con il napoletano, non si avrebbe un esito assai diverso dall'originale di partenza.

La fruizione peculiare con cui l'autore napoletano giostra il rapporto lingua-dialetto interessa, non solo dal punto di vista della pagina scritta, un'angolazione tecnica che palesa ulteriormente la dimensione e l'importanza della componente diegetica, all'interno della

245 A. MODENA, *Introduzione* a *Demetrio Pianelli*, cit., pp. XLVI-XLIX.

commedia. La medesima natura eterogenea di diegesi e mimesi è simboleggiata e realizzata sulla scena per mezzo del *sipario-comodino*. Accessorio consuntivo (in quanto aggiunto dopo l'esperienza scenica), esso consiste in un sipario più piccolo di velluto nero posto dietro a quello principale, canonico, la cui principale funzionalità concerne la scansione temporale delle scene e dei racconti narrati dal protagonista. L'apertura del *sipario-comodino* è infatti destinata a contenere l'azione, le scene della vita di Guglielmo rappresentate sul palcoscenico; la sua chiusura lo configura invece come sfondo dei monologhi del protagonista, inframezzati in alcune occasioni dal passaggio della cantante di strada o da qualche dialogo appena accennato, il quale va scemando fino a poi spegnersi dietro le quinte (si veda ad esempio quelli intercorsi con La spina). Il ruolo di questa fondamentale innovazione teatrale risiede pertanto nella separazione delle scene temporali rappresentate sul palcoscenico da i racconti compendiati dei già citati sommari diegetici di Guglielmo, inserendo così in modo disinvolto una segnalazione precisa delle ellissi all'interno dell'esteso arco temporale interessato dal racconto della fabula. Come ha osservato Piermario Vescovo, in quest'ottica il *sipario-comodino* «materializza, in sostanza, la funzione dell'abolito personaggio-spalla [...] reinventando in forma diegetica (diretta) i resoconti compendiativi che normalmente si offrono al pubblico in forma drammatica (indiretta)».[246] Il classico procedimento categorizzato come "sommario" non viene, pertanto, adempito nel modo più diffuso e tradizionale, ovvero attraverso un intervento drammatico (come un dialogo in cui un interlocutore racconta all'altro ciò che in realtà è destinato al pubblico), bensì attraverso l'esatto opposto: un intervento diegetico. Il *sipario-comodino* è la concretizzazione di ciò che Eduardo De Filippo, nelle vesti di Guglielmo Speranza, aveva già diligentemente comunicato fin dall'inizio della commedia: lo scarto consistente della diegesi sulla mimesi, della componente epica (in accezione brechtiana) sulla forma drammatica. La struttura di quell'occasione assurge a ruolo di paradigma e viene infatti mantenuta negli altri tre sommari dell'opera, nei quali non solo

246 PIERMARIO VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 108.

il protagonista si presenta a *sipario-comodino* chiuso, ma si rivolge direttamente al pubblico anticipando o ricordando eventi che si devono compiere o che sono già accaduti.

La piena comprensione delle caratteristiche e delle motivazioni di tale innovazione scenica permette di coglierne l'essenza di emblematica soglia indefinita tra raccontare e rappresentare, tra carattere epico e drammatico dell'azione. Esso racchiude ed esemplifica il passaggio dalla mimesi alla diegesi in atto, sdoganando un concetto che in realtà è sempre esistito nel teatro, ossia «l'esatta materializzazione in forma di divisorio di un'incerta linea distintiva, costitutiva, che esiste fin dalla fondazione del teatro, solo apparentemente abolita dalla comprensione e distinzione dei *modi*».[247]

Grazie a tale nuova prospettiva si riporta l'attenzione su uno dei punti in comune più evidenti tra l'ultima commedia di De Filippo e romanzi di De Marchi come *Arabella* e *Demetrio Pianelli*: il complesso rapporto tra diegetico e mimetico sottolinea ulteriormente la già citata inadeguatezza dei metodi tradizionali di analisi e la necessità di approdare a metodologie differenti di più ampio respiro. Allo stesso modo, la penna demarchiana sfugge inevitabilmente a ogni tentativo di categorizzazione critica, sia in quanto rielaborazione intellettuale di numerosi generi letterari, sia per la vibrante modalità con cui l'azione viene presentata, sviluppata e commentata. Nuovi orientamenti degli studi sulla teoria della letteratura teatrale avvicinano ulteriormente *Gli esami non finiscono mai* alla dimensione letteraria, grazie ad esempio alla rielaborazione delle categorie genettiane (concepite dunque in ambito narratologico) volte alle esigenze di analisi e comprensione del testo drammatico. L'approccio sotteso dall'influenza delle teorie teatrali di Brecht, le quali non solo permettono di ampliare il punto di vista narratologico di Segre, bensì fungono da contraltare alle teorie e alle possibilità che Genette concentra e riserva quasi esclusivamente al testo narrativo. Secondo questo sistema d'analisi, gli *Esami* è

247 Ivi, p. 113.

inquadrabile come dramma narrativizzato epico,[248] in una definizione che usufruisce dell'etichetta brechtiana di epico intesa non come teatro di esclusiva materia epica, bensì come concetto ricollegato alla categoria aristotelica di *epos* e che dunque riguarda semplicemente la narratività. La coppia "narrativizzato epico" vuole identificare dunque quella tipologia di dramma nel quale la componente diegetica è ben presente sia nel testo scritto, sia nell'azione sul palcoscenico, quando le didascalie oltre a essere parte del testo teatrale vengono realizzate fisicamente nella rappresentazione: le parti didascaliche di questi drammi non sono solo mera istruzione scenica (come accade invece per la categoria "drammi didascalizzati"), ma veri e propri interventi narrativi che giungono in scena.

Gli interessi e le prospettive sia di De Marchi sia di De Filippo convergono inoltre, considerevolmente, anche sul piano del contenuto. La focalizzazione sull'uomo comune, l'attenzione alle fasce della popolazione di estrazione medio-bassa e alla logica della sopraffazione che anima la selva pericolosa del mondo sono alcune delle tematiche cardine in entrambi gli autori, sviluppati con particolare intensità rispettivamente in *Arabella*, *Demetrio Pianelli* e *Gli esami non finiscono mai*. In queste opere emerge, tuttavia, un fondamentale elemento che palesa la straordinaria sintonia intellettuale e morale dei due artisti, ovvero l'identità della famiglia e la rivoluzione dei valori a essa riconducibili. In De Marchi come in De Filippo, essa è annoverata tra le istituzioni che in prima linea perpetuano la prepotenza e la prevaricazione sulla libertà individuale del singolo, intrappolato tra doveri morali e costrizioni imposte dalla società. La declinazione della famiglia in *Demetrio Pianelli* avviene, fin dall'inizio del romanzo, nella dimensione di vincolo, di obbligo spersonalizzante. L'esigenza di occuparsi di Beatrice, cognata rimasta vedova, e dei figli, nipoti rimasti orfani di padre, stravolge infatti quella quotidianità che è al contempo identità stessa del protagonista: Demetrio è un *travet*,

248 Ivi, p. 134.

un'anima di indole affine più al lavoro della terra[249] che non dell'ufficio (come esemplifica il mirabile ritratto tessuto da De Marchi), costretto dal corso della vita a intraprendere una carriera impiegatizia nel solco di una millantata armonia sociale e condotta nella nostalgia della vita di campagna. Incastrato in un'esistenza che non lo appaga né moralmente né economicamente, egli si ritrova costretto a riconsiderare il proprio voluto esilio sociale (da un tessuto urbano che gli è fisiologicamente estraneo) per assumersi la responsabilità di una nuova inaspettata famiglia. Allo stesso modo, anche *Arabella* alza il sipario sulla vicenda narrata per mezzo di una epigrammatica situazione, ovvero la potenza della religione economica in grado di dissacrare persino la condizione 'sacra' per antonomasia: la morte. Il romanzo prende difatti l'avvio dalla scena, moralmente riprovevole, che ritrae Tonino Maccagno, affarista borghese e futuro suocero di Arabella, intento a 'manovrare' e trafugare il corpo della defunta cugina ancora giacente nel proprio letto al fine di trovarne il testamento, così da poterlo distruggere prima dell'arrivo degli altri familiari. Negli *Esami*, la famiglia è l'ambiente primario in cui prolifica il rancore, l'insoddisfazione e la frustrazione i quali conducono, per sfinimento e repulsione, persino il protagonista che ne è vittima a cedere alla mancanza di moralità, al sospetto, alla rinuncia. Una concezione, quella della famiglia, rappresentata dai due scrittori con una straordinaria similarità di atmosfere e simbolismi e dalla quale non può giungere nessun conforto, «ridotta com'è a un agglomerato di interessi economici, [...] responsabile delle più gravose sopraffazioni ai danni dei suoi membri».[250] Il declino morale di questa istituzione agisce sui protagonisti logorandoli interiormente, i quali palesano infatti non solo una prima perdita di identità ma inoltre l'amara consapevolezza di essersi trasformati, in modi diversi, in qualcosa di affine a quella società che loro stessi non concepivano prima. Oltre al già menzionato episodio che segue a quello dello

249 «Ma più che i fiori, Demetrio amava le erbe, le erbe semplici, vestite soltanto di verde, le tredescansie, che sembrano capelli sciolti d'una bella donna, le felci magre e lunghe, i muschi morbidi come il velluto, l'edera coi suoi capricci ed anche il rosmarino, anche l'insalata dalle coste dure…il verde, insomma, in tutte le sue modeste e ricche varietà, quel benedetto verde, che par fatto per il riposo del corpo e dell'anima» (E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 139).

250 V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, cit., pp. 135-136.

schiaffeggiamento di Olimpia da parte di Arabella (inserito, simbolicamente, nel capitolo intitolato *Arabella rompe la sua catena*), ulteriore testimonianza arriva dal celebre guizzo rivoluzionario che De Marchi concede a Demetrio in difesa di Beatrice, che arriva come «qualche cosa o qualcheduno dentro di lui, che aveva bisogno di uscire come il diavolo dal corpo di un ossesso».[251] Con un simile bruciante sentimento di sgomento, inserito tuttavia in un'atmosfera meno energica e più sfumata verso il ribrezzo, Guglielmo Speranza appura come nemmeno la propria anima sia riuscita a sfuggire all'influsso tossico e logorante della società. Insinuato il sospetto di non essere il padre biologico del proprio secondogenito (frutto dunque di un probabile tradimento della moglie), il protagonista si sorprende a ispezionare il pargolo in cerca di prove, per poi realizzare di comportarsi in modo sospettoso e malevolo, proprio come «la gente» che ha sempre criticato:

> «Questa volta ha fatto tutto vostra moglie», «Voi non c'entrate proprio»... Fui messo in crisi. La notte non potevo dormire. Tanto è vero che una sera, mentre tutta la famiglia stava in salotto perché vennero certi parenti a farci visita, entrai nella stanza dove dormiva il bambino e lo spogliai nudo per osservarlo nei minimi particolari. Più lo guardavo e più non sembrava figlio a me. Pensai: «Adesso lo giro per osservarlo dall'altra parte». Ma mentre cercavo di farlo, da un momento all'altro mi sentii così mortificato e meschino che avrei preferito sprofondare insieme a mio figlio e con tutta la casa sottoterra. E già, perché pensai: «Ma con quale diritto mi sono messo ad osservare il corpo di questo bambino, a cercare nei suoi occhi il colore dei miei, a calcolare l'ampiezza della fronte, la conformazione del cranio, delle mani, dei piedi? Vuol dire che per questo piccolo essere gli esami sono già cominciati?» E mi vergognai come un ladro nel riconoscere in me stesso il più pignolo e zelante membro della commissione di controllo.[252]

I due autori portano alla luce l'involuzione dei valori ormai corrotti di una società che non concede alcuna amnistia, connessa a doppio filo con quella della famiglia, istituzione

251 E. De Marchi, *Demetrio Pianelli*, cit., p. 316.
252 E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, cit., p. 1802.

fondamentale su cui la prima si fonda, e che sembra pertanto assorbirne le derivazioni peggiori: come osserva Spinazzola per *Arabella*, in un mondo in cui una giovane donna viene sacrificata in qualità di merce di scambio per la salvezza economica della propria famiglia d'origine, «non resta dunque che l'esilio»,[253] sia esso un allontanamento forzato (Demetrio), una morte autoinflitta (Arabella), o un mutismo definitivo (di protesta ma anche di disperazione) in cui sigillarsi forzatamente (Guglielmo).

De Marchi e De Filippo si incontrano inoltre su un dettaglio formale che connota particolarmente entrambe le scritture (in maniera più riconosciuta, tuttavia, per quella di Eduardo), ovvero la peculiare funzione espressiva dell'onomastica dei personaggi. In ambedue gli autori i nomi coadiuvano infatti la caratterizzazione impressionistica dei protagonisti, rimandando spiccatamente a qualità interiori o esteriori distintive. Numerosi sono gli esempi nella produzione demarchiana: oltre al precedentemente citato esempio di Arabella, il fratellastro *dandy* di Demetrio è soprannominato Lord Cosmetico; il nome Ferruccio (ex-seminarista di cui Arabella è innamorata fin da quand'era fanciulla) cela nel significato etimologico il proprio ruolo, in quanto unico "portatore di luce" nella disgraziata vita della giovane donna che, seppur per un breve e fugace momento, conosce l'amore e la vera felicità solo con lui; Flora Polony porta il segno del proprio nome nella fisicità, la quale è caratterizzata da una presenza «più vigorosa che ricca», da «folta criniera di capelli color del rame» ma innanzitutto da «gli occhi d'un celeste chiaro erano di una bellezza rara e parlante».[254] Ugualmente florida la campionatura defilippiana, che anche solo negli *Esami* ne annovera una nutrita presenza: a partire dal sarcastico nome del protagonista, che della speranza ne ha perso ogni traccia, passando alla profumiera Bonaria, che reca nel proprio nome la bontà d'animo e l'umile ma onesta semplicità che contraddistingue il suo affetto per Guglielmo, finendo con l'iconico La spina, amico-nemico

253 V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, cit., p. 136.
254 E. DE MARCHI, *Col fuoco non si scherza*, cit., p. 48.

il cui nome racchiude il proprio ruolo nella vita di Guglielmo.

La disamina fin qui intrapresa si focalizza sulle interconnessioni, talvolta palesi, rinvenute nel particolare accostamento di alcuni testi di De Marchi e De Filippo. Ad ogni modo, parrebbe edificabile l'ipotesi di un collegamento effettivo, concreto e comprovato tra i due mirabili autori. Sembra infatti che Eduardo potesse conoscere, avendo come tramite straordinario Luigi Pirandello, l'opera di Emilio De Marchi e che si sia ispirato a parte delle atmosfere dei romanzi di quest'ultimo per la composizione di alcune realizzazioni teatrali. Il ruolo cardine di Pirandello si esplicita dunque in qualità di punto di contatto tra lo scrittore milanese e l'autore napoletano, essendo egli coinvolto, in maniera differente, nelle vite di entrambi.

Come già in parte accennato precedentemente, gli elementi che intrecciano sicuramente i percorsi dell'autore siciliano e di De Marchi sono riconducibili a tre situazioni verificate. La prima di queste interessa la recensione scritta da Pirandello nel 1897 di *Giacomo l'idealista*, pubblicata sulla «Rassegna settimanale universale» con lo pseudonimo anagrammato di Giulian Dorpelli. L'acuto commento pirandelliano si snoda tra analisi tecniche e osservazioni interpretative, concludendosi con un parere generalmente positivo dell'opera, anche per «quella tinta non mai eccessiva di umorismo, quasi sempre schietto con cui son colorati scene e personaggi».[255] A riprova di una consolidata conoscenza pirandelliana dell'autore milanese, Nino Borsellino rammenta che «tra i pochi libri residui della biblioteca di Pirandello, l'inventario registra una copia di *Redivivo* nell'edizione postuma in volume».[256] Proprio *Redivivo* fornisce il terzo elemento di raccordo con De Marchi, concernente la probabile ispirazione pirandelliana da esso tratta per l'ideazione della trama de *Il fu Mattia Pascal*.

I rapporti tra Pirandello e De Filippo sono invece ben testimoniati. Relazione artistica di indubbio interesse, essa nasce nel solco di una curiosa e attenta sensibilità pirandelliana riguardo

255 La recensione è ora in LUIGI PIRANDELLO, *Giacomo l'idealista*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 379-383.
256 N. BORSELLINO, *Prefazione*, in E. DE MARCHI, *Redivivo*, Roma, Lucarini, 1988, p. xv.

all'opera di De Filippo e un'ammirazione devozionale del giovane Eduardo. Il primo incontro avviene nel 1933 al Teatro Sannazzaro di Napoli, dove l'autore napoletano mette in scena *Chi è più felice di me* e Pirandello partecipa come spettatore. Il ricordo emozionato di Eduardo testimonia l'affetto e la profonda stima nutrita nei confronti dello scrittore siciliano, al cospetto del quale teme di non recitare, per l'emozione, al meglio delle proprie possibilità. Quando Pirandello si presenta per salutarlo, alla fine del primo atto, egli si dimostra «generosissimo negli apprezzamenti»,[257] e i due artisti concludono la serata con una storica cena, definibile tale perché sancisce l'inizio di un'amicizia e un'appassionata collaborazione interrotta solo dalla morte dell'autore siciliano, nel 1936.

In tale prospettiva, si affaccia dunque l'eventualità che De Filippo possa essersi avvicinato alla penna demarchiana grazie al proficuo e continuo scambio intellettuale con Pirandello, che dell'autore milanese non solo possedeva una copia di un suo romanzo (considerato, tra l'altro, periferico della produzione demarchiana), ma ne aveva inoltre commentato un secondo. Un terzo elemento parrebbe confermare l'ipotesi, ed è racchiuso in quindici giorni di stretta collaborazione. Dalla celebre cena che avvia il rapporto tra i due autori, deriva anche il progetto di scrivere o rielaborare una commedia insieme. La scelta cade su *L'abito nuovo*, adattamento dell'omonima novella scritta da Pirandello: il progetto si traduce in quindici giorni di lavoro dal ritmo molto sostenuto, in cui Eduardo convive con il padrone di casa nella residenza romana di via Bosio. Sembra pertanto difficile che in quella dimora, testimone di un dialogo umano e artistico inestimabile, l'autore napoletano non sia venuto a contatto con la libreria pirandelliana (dall'alto della quale li osservava *Redivivo* e probabilmente qualche altra opera di cui l'inventario non attesta registrazione) o ancora, semplicemente, che egli non abbia mai avuto alcun modo di approfondire, con colui che considera un maestro, uno dei motivi ispiratori di quella che viene

257 RITA ITALIANO, *Quei quindici giorni di lavoro comune tra Pirandello ed Eduardo De Filippo*, in «La Repubblica», 1/02/2015.

identificata come l'opera più conosciuta del repertorio pirandelliano, appunto *Il fu Mattia Pascal*.

A ulteriore corredo della questione, giungono due elementi esterni. Il primo concerne l'attore Paolo Stoppa in quanto, amico fidato di De Filippo e interprete di numerose opere tra cui *Non ti pago!*, *A che servono questi quattrini?*, *I sette peccati capitali*, l'attore recita nello sceneggiato televisivo tratto da *Demetrio Pianelli* nel 1963 (nel pieno, dunque, del continuo *labor limae* a cui Eduardo sottopone *Gli esami non finiscono mai*). Il secondo riguarda la relazione quasi famigliare che Pirandello e De Filippo intrattengono lungo il corso della loro amicizia. La già menzionata stima dell'autore napoletano è declinata infatti, in numerosi contributi critici sull'argomento, in una prospettiva che vede il rapporto con Pirandello collocato in una dinamica discepolo-maestro, talvolta evoluta, sempre in relazione all'attività teatrale, nel binomio figlio-padre.[258] Tale percezione contestualizza coerentemente l'immagine di famelico discente del giovane Eduardo il quale, con la propria viva e straordinaria formazione culturale autodidatta, si ritrova a condividere lo studio, per quindici «epici»[259] giorni, con Luigi Pirandello.

258 Per approfondire, si veda DARIO TOMASELLO, *Eduardo e Pirandello. Una questione familiare nella drammaturgia italiana*, Roma, Carrocci, 2014.

259 R. ITALIANO, *Quei quindici giorni di lavoro comune tra Pirandello ed Eduardo De Filippo*, cit.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- *Emilio De Marchi. Inserto speciale*, a cura di Vittore Branca, in «La Martinella di Milano», 1951.

- *La scapigliatura democratica. Carteggi di A. Ghisleri 1875-1890*, a cura di Pier Carlo Masini, Milano, Feltrinelli, 1961.

- *Indagini otto-novecentesche. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983.

- *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti *et alii*, trad. it. di Silvano Daniele *et alii*, Torino, Boringhieri, 1991.

- *Eduardo De Filippo scrittore*, a cura di Nicola De Blasi e Tonia Fiorino, Napoli, Edizioni Libreria Dante&Descartes, 2004.

- *Emilio De Marchi un secolo dopo. Atti del convegno di Studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, a cura di Renzo Cremante, Roma, Ed. di storia e letteratura, 2005.

- **Besio, Armando**, *Emilio De Marchi cent'anni dopo*, in «la Repubblica», http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/02/23/emilio-de-marchi-cent-anni-dopo.html, (10/01/2017).

- **Borsa, Mario**, *Memorie di un redivivo*, Milano-Roma, Rizzoli, 1945.

- **Borsellino, Nino**, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

- **Branca, Vittore**, *Lettere di Antonio Fogazzaro e di Emilio De Marchi, in «Nuova Antologia», maggio 1942.*

- **Id.**, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana, 1946.

- **Id.**, *Rassegna Demarchiana*, in «Lettere Italiane», aprile 1960.

- **Bufalino, Gesualdo**, *Dizionario dei personaggi di romanzo: da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Bompiani, 2000.

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

- **Croce, Benedetto**, *Pagine Sparse*, a cura di Giovanni Castellano, 1920.

- **Id.**, *Emilio De Marchi - Girolamo Rovetta*, in «La letteratura della nuova Italia. Saggi critici», Bari, Laterza, vol. IV, 1922.

- **Crotti, Ilaria**, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Editrice Antenore, 1982.

- **Debenedetti, Giacomo**, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

- **Id.**, *Saggi critici*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999.

- **De Filippo, Eduardo**, *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2007.

- **De Rienzo, Giorgio**, *Rassegna Demarchiana*, in «Lettere Italiane», 1966.

- **Dettamanti, Pietro**, *Il lago di Como in un romanzo di Emilio De Marchi*, in «Cahiers

de civilisation alpine - Quaderni di civiltà alpina», n. 7, 1988.

- **Fittipaldi, Arturo**, *Il lago di Como in un romanzo di Emilio De Marchi*, in «Cahiers de civilisation alpine - Quaderni di civiltà alpina», n. 7, 1988.

- **Grosser, Hermann**, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1985.

- **Italiano, Rita**, *Quei quindici giorni di lavoro comune tra Pirandello ed Eduardo De Filippo*, in «La Repubblica», febbraio 2015.

- **Jung, Carl Gustav**, *Psicologia analitica e arte poetica*, trad. it. di Silvano Daniele *et alii*, in *Opera*, Torino, Boringhieri, 1985, col. 10, tomo I, (Zürich 1922).

- **Madrignani, Carlo Alberto**, *Demarchiana. Punti fermi e punti interrogativi*, in «Belfagor», gennaio 1964.

- **Manzoni, Alessandro**, *I promessi sposi*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Fabbri editori, 2001.

- **Marcanzan, Mario**, *Dal romanticismo al decadentismo*, in *La letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, vol. II.

- **Massimino**, *Dopo 60 repliche feste ai De Filippo*, [ritaglio senza indicazione di testata, né giorno], Roma, febbraio 1947.

- **Momigliano, Attilio**, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Milano-Messina, Edizioni Principato, 1962.

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

- **Orvieto, Paolo**, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1981.

- **Perucci, Cecilia**, *Inediti di Emilio De Marchi: "Corso di stilistica" 1895. Tesi di laurea*, Università degli studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof.ssa M.A. Grignani, a.a. 1984-1985.

- **Pirandello, Luigi**, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo, Mondadori, Milano, 1973.

- **Id.**, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

- **Prosperi Giorgio**, *Sette domande a Eduardo: «Ho depositato sei commedie nuove»*, in «Il Tempo», 17 febbraio 1974.

- **Luigi, Russo**, *I narratori*, Roma, Fondazione del Leonardo, 1923.

- **Saba, Linuccia**, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, Milano, Mondadori, 1965.

- **Sammartano, Nino**, *Emilio De Marchi*, Palermo, Sandron, 1926.

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

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

- **Tomasello, Dario**, *Eduardo e Pirandello. Una questione familiare nella drammaturgia italiana*, Roma, Carrocci, 2014.

- **Tomasoni, Piera**, *Materiali critici di Emilio De Marchi*, in «Autografo», n. 3, ottobre 1984.

- **Verga, Giovanni**, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi: I Malavoglia; Mastro-don*

Gesualdo, a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1972.

- **Vescovo, Piermario**, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

OPERE DI EMILIO DE MARCHI

- *Sonetti*, Milano, Bortolotti, 1877.

- *Lettera alla madre nel giorno di Santa Caterina*, in «La Martinella di Milano», vol. XXXV, fasc. I-II, gennaio-febbraio 1981.

- *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII*, Milano, Briola, 1882

- *Sotto gli alberi, Milano, Agnelli, 1882.*

- *Sapete leggere?*, in «Convegno», 11 gennaio 1883.

- *Storie di ogni colore*, Milano, Sonzogno, 1885.

- *Racconti*, Milano, Sonzogno, 1889.

- *In memoria di Caterina De Marchi. I figli*, Milano, tip. Lodovico Felice Cogliati, 1890.

- *Nuove storie di ogni colore*, Milano, Libr. edit. Galli di Chiesa e Guindani, 1895.

- *Vecchie cadenze e nuove*, Milano, tip. Agnelli, 1899.

- *Col fuoco non si scherza*, Milano, Carlo Aliprandi Editore, 1901.

- *Milanin Milanon. Prose cadenzate milanesi, Milano, Carlo Aliprandi Editore.*

- *I nostri figliuoli-Le quattro stagioni*, Genova-Torino-Milano, Casa editrice Renzo Streglio, 1907.

- *Sopra l'album di una giovinetta*, in «Il Grillo del focolare», 15 maggio 1917.

- *Nuove storie d'ogni colore*, in *Esperienze e Racconti*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959.

- *Arabella*, in *Tutte le opere. Grandi romanzi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1960.

- *Giacomo l'idealista*, in *Tutte le opere. I grandi romanzi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1960.

- *Col fuoco non si scherza*, in *Tutte le opere di Emilio De Marchi*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1965.

- *Demetrio Pianelli*, a cura di Ettore Mazzali, Milano, Garzanti, 1991.

- *Novelle*, a cura di Franco Brevini, Milano, Mondadori, 1992.

- *Demetrio Pianelli*, a cura di Anna Modena, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda.

- *Il cappello del prete*, a cura di Francesco De Nicola, Sestri Levante, Gammarò, 2006.