

Dans les tableaux de la fin de sa vie, les lieux s'assemblent autour d'un site: la montagne Sainte-Victoire. Ici, si la terre et les rochers rappellent encore le chaos primitif, un chemin prend naissance pour nous porter au cœur du tableau, faisant à la fois fonction d'assise et de limite à la montagne. "Le relief de la montagne, comme l'écrit Gaëtan Picon, n'est pas donné par la géométrisation des arêtes et des plans, mais par la direction, la couleur, l'espacement des touches; et le reflet des nuages sur la pente préserve le volume de toute fermeture. La montagne est posée dans sa nécessité et dans sa loi. Mais cette loi n'a rien à voir avec une relation numérique. Elle est la majesté d'une présence"¹⁵.

Le "repos de la figure dans l'ouvert" (Heidegger) dans les portraits du jardinier Vallier, unifie la matière picturale et le fond; un seuil se constitue où la figure humaine est en train de faire retour au fond, de devenir feuille, brin d'herbe. Cette commune appartenace de la matière et de l'apparaissant est rendue possible par la métamorphose du fond, par l'œuvre qui, en même temps qu'elle se révèle à elle-même, se tourne vers nous, accomplissant sa transcendance vis-à-vis de tout ce qui vient s'inscrire en elle.

La peinture de Cézanne a conduit à son terme sa propre tâche, celle de "laisser à la *phusis*, dans toute la pureté de son être, le *cruptesthai* qui lui appartient"¹⁶. Dans les tableaux et les aquarelles de la fin de sa vie, Cézanne allège la figure de toute monumentalité pour ouvrir, dans le blanc du papier "ce vide au cœur sans lequel l'étendue par-delà resterait à nos yeux néant"¹⁷. Tel l'Ange "faiseur d'espace" des *Élégies de Duino*, ce vide — pas plus surface qu'arrière-plan, fondement qu'absence de fondement — devient la respiration du monde et la pulsation de l'œuvre.

Dans l'oeuvre tardive du peintre, la différence de ce qui vient dans la présence et de la présence elle-même s'unifie en simplicité, elle est réalisée et simultanément remise à elle-même, transfigurée en identité d'énigme. Un sentier s'ouvre-t-il ici, qui mènerait à une commune présence du poème et de la pensée?

M. Heidegger, *Pensivement*.

¹⁵ G. PICON, *Le motif de Cézanne*, in *Tout l'œuvre peint de Cézanne*, Paris, Flammarion, 1975, p. 7.

¹⁶ M. HEIDEGGER, *Séminaire de Zähringen*.

¹⁷ A. DU BOUCHET, *Peinture*, Paris, 1983, p. 97.

"DÉMOLITIONS" E FERROVIE

Su alcune deprecazioni del moderno tra Francia e Italia nella poesia del secondo Ottocento*

Luciano Curreri

1. Non sarà inutile premettere, in questi primi paragrafi, qualche osservazione sui due termini del titolo e sui confini di una ricerca che, volendo tentare una produzione poetica piuttosto estesa e complessa quale è quella che si sviluppa sul doppio versante franco-italiano nella seconda metà del XIX secolo, dovrà, per trovare un primo punto d'approdo e offrire qualche apprezzabile risultato, cominciare a collocare quei termini in un terreno un po' più circoscritto, restringendo l'ambiziosa, ma estremamente comoda, aura concettuale-epocale richiamata nel sottotitolo in due spazi privilegiati e affini; in due avanguardie urbane di realtà nazionali diverse ma emblematiche, entrambe, dell'"essenza fantasmagorica della città moderna"¹. Formula di Macchia, questa, che bene illustra, nella sua sinteticità, le "rovine cui fu sottoposta a cominciare dal 1859" una Parigi "distrutta dall'utilità, dal com-

* Si presenta qui la prima parte di un'indagine più vasta. Dei due termini indicati nel titolo, il presente saggio sviluppa soprattutto il primo. I paragrafi iniziali hanno un taglio essenzialmente introduttivo: si sforzano di definire una delimitazione non esclusivamente letteraria al campo d'indagine e allo studio dei temi enunciati nel titolo e nel sottotitolo. La ricerca si avvia così con la sintetica formulazione di alcune riflessioni preliminari e con una trattazione più specifica sui profondi rifacimenti del paesaggio urbano parigino e milanese e sul loro riflettersi nella produzione poetica. Le pagine centrali dell'articolo, invece, sono centrate soprattutto sulla tematica delle *démolitions*.

In un secondo tempo, tale indagine dovrebbe estendersi non solo alle ferrovie (alle strade ferrate, ai treni e alle stazioni), come elementi concorrenti alla modificazione di tale paesaggio, nelle prospettive qui già in parte indicate, ma, al di là degli stessi temi, dovrebbe ampliare la considerazione delle aree letterarie, inglobando all'analisi anche il romanzo — e molta altra prosa — come genere che, con più forza della poesia, riesce a rappresentare e a far penetrare nell'immaginario collettivo i profondi e i diversi mutamenti (politici, sociali, economici, culturali) celati dietro il fenomeno delle demolizioni e della creazione del nuovo tessuto urbano nel secondo Ottocento. Tessuto al quale in gran parte è legata, in un alternarsi continuo di forme e di spazi, l'esperienza della modernità e il suo controcanto, la deprecazione del moderno.

Vorrei dedicare questo lavoro a mia nonna Dolenes e rivolgere un ringraziamento a Marco Cerruti, Anna Dolfi, Carlo Lo Presti, Carlo Alberto Madrignani, Valeria Ramacciotti e Vittorio Roda.

¹ G. MACCHIA, *Geova o Haussmann?*, in Id., *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1985, [pp. 395-398], p. 398 (cfr. tr. fr. *Paris en ruine*, Paris, Flammarion, 1988).

mercio, dall'amore del denaro, dal bisogno del piacere" ². Alla quale potremmo associare quella Milano per cui "il sentimento municipalista si accompagna a una autentica apertura europea e cosmopolita" (che si traduce nell'istintivo "accogliere con tempismo adeguato i suggerimenti d'Oltralpe, riportandoli alla misura del proprio progetto di civiltà" ³) e in cui con "l'aprirsi della nuova era d'indipendenza politica della Lombardia e dell'Italia in seguito agli avvenimenti del 1859, sorse e prese tosto sviluppo [...] quel potente risveglio edilizio che valse in breve volgere di anni a trasformare, quasi per opera d'incanto, i più importanti nuclei dei vecchi abitati compresi nell'antica cerchia della città" ⁴.

Due città e un anno, il 1859, che è anche l'anno di pubblicazione di *Festons et astragales*, una poco frequentata raccolta di liriche di Louis-Hyacinthe Bouilhet (1822-1869) — poeta e drammaturgo amico di Flaubert — all'interno della quale è una poesia dal titolo quanto mai significativo, *Démolitions*, già comparsa due anni prima ⁵.

² *Ibid.*, pp. 395 e 398.

³ V. SPINAZZOLA, *La "capitale morale". Cultura milanese e mitologia urbana, "Belfagor"*, XXXVI, III, 31 maggio 1981, [pp. 317-327], p. 323.

⁴ E. BROTTI, *I nuovi quartieri*, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, a cura del Collegio degli ingegneri ed architetti, Milano, Hoepli, 1885, [pp. 121-142], p. 121; volume nel quale è anche l'articolo di C. OSNAGO, *Ferrovie e stazioni*, *ibid.*, pp. 485-566. Per un confronto con le altre realtà urbane dell'Italia unita, si vedano i primi capitoli dell'agile quadro d'insieme di C. PETRACCONI, *Le città italiane dal 1860 ad oggi*, Torino, Loescher, 1979, che riporta testimonianze dell'epoca, sempre precedute da sintetiche ma precise introduzioni. Sulla Milano secondotocentesca che qui particolarmente ci interessa cfr. invece L. GAMBI, M.C. GOZZOLI, *Milano*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 281-309; ricco l'apparato iconografico che precede e l'uso delle planimetrie che accompagna la discussione, attenta anche a quegli scrittori che registrano i mutamenti della città.

⁵ Cfr. lo studio di H.R. JAUSS, *La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature*, nella raccolta dello stesso, *Pour une esthétique de la réception*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, [pp. 263-299], pp. 271-272 (lo studio citato è tratto da *Rezeptionsästhetik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975). Qui Jauss fa riferimento a "un corpus d'environ 700 poèmes lyriques qu'un séminaire de l'Université de Costance a rassemblés, classés et interprétés comme vecteurs de modèles communicationnelles, en vue de l'analyse synchronique de l'année 1857". Selezionando alcune liriche per il suo discorso, il critico tedesco le ordina in tre gruppi, nel terzo dei quali vuole esemplificare "le lyrisme écrit et publié au jour le jour à des fins de consommation immédiate, tel qu'il apparaît dans les revues de 1857". Questo terzo gruppo è aperto da *Démolitions* di Louis Bouilhet, presa poi in considerazione alle pp. 285-286. Jauss però non specifica la rivista nella quale la poesia di Bouilhet esce nel 1857 e a noi non è stato possibile verificare tale datazione. Gli altri studi cui si farà riferimento non offrono alcuna precisazione in proposito, citano incompletamente, ad eccezione di Arnaldo Di Benedetto, *Festons et astragales* (1859) e rinviano all'edizione senza data di *Oeuvres de Louis Bouilhet. Festons et astragales, Melanis, Dernières chansons*, Paris, Lemerre, s.d., pp. 106-108. Una bibliografia di Bouilhet (opere e giudizi dei contemporanei) è in C. MENDES, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1903 (ora New York, Burt Franklin, 1971, pp. 41-42), che però non riporta l'editore e il titolo completo di *Festons et astragales*, che sono: *Poésies! Festons et astragales*, Paris, Bourdilliat, 1859. Per quanto riguarda le *Oeuvres*, cit., Lemerre, a quello che ci è dato sapere, ne

Quel '59 che vede "la codification d'une nouvelle voie large de 18 mètres [...] égale à la hauteur des nouveaux immeubles" e "le premier souci d'Hausmann, qui ouvrit le boulevard Saint-Michel (1855-1859)" che, insieme al boulevard Sébastopol, inaugurato nell'aprile dell'anno precedente, "est sans doute la voie la plus audacieuse tracée par le préfet dans Paris" ⁶. Quel '59 ⁷ che Hunecke indica come data del forte (e non più inavvertibile) inizio di una vera rivoluzione industriale, demografica e edilizia a Milano, il cui Comune comunque, già dagli anni Dieci e, poi, con sempre maggiore forza e continuità, fino alla fine dei Cinquanta (e, ancora, oltre), destina la "parte del leone della spesa complessiva per allargare e rinnovare la città [...] ai quartieri "signorili" e borghesi, soprattutto per trasformare e adornare il centro e realizzare alcuni progetti ambiziosi per l'"abbellimento" della città" ⁸. Mentre "considerevolmente inferiore fu la cura dedicata alle zone periferiche e in particolare alla costruzione di abitazioni per i "poveri" o per i lavoratori, come sempre più frequentemente si usò dire a partire dal 1859"; anno, ancora, in cui Giuseppe Sacchi registra, sugli "Annali universali di statistica", l'inizio di un esodo, dalla città ai sobborghi, che "si sarebbe ripetuto con grande regolarità negli anni successivi" ⁹. E tutto questo quasi in perfetta sintonia con una

pubblica, prima dell'edizione senza data cui anche noi faremo riferimento, almeno tre stampe, e precisamente negli anni 1880, 1881 e 1891 (cfr., per un riscontro, *The National Union Catalog. Pre 1956 Imprints*, Mansell, Information/The American Library Association, London-Chicago, 1970, vol. 69, p. 225). Un ritratto di Bouilhet è in G. FLAUBERT, *Préface* (20 juin 1870) a L. BOUILHET, *Dernières chansons*, Paris, Michel Lévy frères, 1872 (ora in *Id.*, *Oeuvres*, cit., pp. 279-305), che, nonostante presuma qualcosa in più, in virtù dell'amicizia, offre a tutt'oggi una solida base da cui partire per riesaminare la vita e l'opera di questo parnassiano. Aveva già richiamato l'attenzione su Louis Bouilhet in relazione ad alcune liriche di Arrigo Boito, tra cui *Case nuove*, di grande interesse per il nostro discorso, G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, pp. 308-309, 311-313, 333-338 e 778-779, le cui acquisizioni e osservazioni integreremo e discuteremo più avanti. Ma cfr. almeno E. GHIDETTI, *Prolegomeni alla scapigliatura lombarda*, in *Id.*, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, [pp. 7-38], pp. 34-35; O. GIANNANGELI, *La storia in filigrana*, in *Id.*, *La bruna armonia di Camerana*, Roma, Lucarini, 1978, [pp. 69-115], pp. 75-78, in particolare p. 77; M. DELL'AQUILA, *La lacerazione delle forme e l'allegoria della morte nel "Libro dei versi" di Arrigo Boito, "Otto/Novecento"*, V, 1, gennaio-febbraio 1981, pp. 55-79, in particolare pp. 55-63 e 76-77 (ora in *Id.*, *Manzoni e altro Ottocento*, Milano, IPL, 1992, pp. 175-208); A. DI BENEDETTO, "Case nuove" di Arrigo Boito o le rovine di Milano, "Giornale storico della letteratura italiana", CX, 552, 4, 1993, pp. 504-523.

⁶ B. MARCHAND, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 1993, pp. 75 e 77. Volume che contiene una *Orientation bibliographique* agile e aggiornata (pp. 411-433).

⁷ Indicativo forse che anche il saggio di C. CATTANEO, *La città considerata come principio ideale delle storie italiane*, venga pubblicato alla fine degli anni Cinquanta, nel "Crepuscolo" di Tenca, in quattro puntate, fra l'ottobre e il dicembre del 1858.

⁸ V. HUNECKE, *Classe operaia e rivoluzione industriale a Milano 1859-1892*, Bologna, Il Mulino, 1982 (ed. or. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978), p. 109.

⁹ *Ibid.*, pp. 109 e 111.

Parigi in cui le demolizioni e le ricostruzioni creano "une grave crise du logement", "une spéculation et une corruption extrêmes" e aggravano sempre più la "ségrégation sociale", con "l'ouvrier obligé de déménager dans la périphérie [...] ou bien en banlieue, dans un logement aussi sordide qu'il payait plus cher car l'afflux de population faisait monter tous les prix" — ma va ricordato che "dans tout le vieux centre, les quartiers restèrent en grande partie populaires, malgré les grandes percées", anche se con una popolazione formata perlopiù non da operai ma da impiegati, artigiani e commercianti ¹⁰.

2. Ma non è facile cercare e individuare date che significhino quella "essenza fantasmagorica" di cui dice Macchia; anche senza volere attribuire a tali date i caratteri di un limite tanto rigoroso e severo da risultare, infine, improduttivo, quale potrebbe essere, per i nostri intenti, il limite fissato da uno storico, un sociologo, un ingegnere o un urbanista. Soprattutto, non è facile comprendere, in uno spazio temporale particolare ma onnicomprensivo, due termini diversi fra loro, come quelli delle ferrovie e delle "démolitions".

Insomma, diciamo che è difficile scegliere avvenimenti concreti percepibili fuori della Storia in una precisa quanto astratta sequenza cronologica (il primo treno, la prima linea ferroviaria, la prima stazione, le prime demolizioni; elementi che peraltro risalgono quasi tutti all'indietro, per la propria origine, rispetto al quadro secondo-ottocentesco qui indagato), in un'essenza che, per essere e restare tale, va catturata nella sua globale e monumentale sinteticità, e non tanto come realtà, come insieme di elementi fra loro in maniera (quasi) evidente connes-

¹⁰ B. MARCHAND, *Paris*, cit., pp. 84, 88, 90, dove continua così: "Ce fut dans les quartiers nouveaux bâtis à l'ouest (Champs-Élysées, Étoile) et surtout au nord-ouest (plaine Monceau, quartier de l'Europe) que se développèrent des populations bourgeoises aisées et homogènes. Même sous ces formes un peu nuancées, la ségrégation aboutit à opposer deux Paris différents: les beaux quartiers de l'ouest aux quartiers ouvriers des couronnes nord, est et sud. Le centre est était dans une position intermédiaire, peuplé d'employés, d'artisans ou de commerçants qui formaient plutôt un troisième groupe". A questo tipo di segregazione, in relazione alle demolizioni e all'ordine pubblico, voluto dal potere borghese, può essere associata anche Milano, come, in parte, si è visto. Ma è il motivo politico-militare degli sventramenti di Haussmann (fare in modo che non si potessero più erigere barricate) che ci pare sfuggire del tutto al grosso dei rifacimenti del paesaggio urbano milanese di quegli anni. A questo motivo, dunque, non si darà risalto, nel corso dell'analisi. Quasi inutile dire, infine, che gli stessi sventramenti di Haussmann furono, proprio dal punto di vista militare, poco efficaci. Ricorda ancora Marchand (*ibid.*): "Les barricades de la Commune s'élevèrent à peu près exactement, en 1871, aux endroits où avaient été édifiées celles de juin 1848, ce qui montre à la fois que les travaux d'Haussmann avaient moins changé la ville qu'on ne pouvait le penser et combien, du point de vue du maintien de l'ordre, le préfet avait échoué". Ma sui problemi qui enunciati si veda anche L. BERGERON, *Parigi. Il mito di una capitale*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 57-81.

si, ma come immaginario, fantasia, letteratura, poesia o ancora meglio come percezione implicita ma grandiosa di tutto questo. E, a proposito, più che una formula, di Macchia ci sembra interessante ricuperare per intero un brano breve ma particolarmente suggestivo, dedicato, nelle pagine già ricordate, alle Esposizioni universali dell'Ottocento.

Le Esposizioni universali furono le grandi fiere che, con ritmo intermittente, attraversarono tutto il secolo. Sede dell'effimero, del precario, del fugace, del transitorio, furono espressioni smisurate e imponenti della modernità. La stessa fiducia nel progresso conduceva verso quest'estrema mobilità di forme. Le esposizioni venivano faticosamente erette solo per essere distrutte. Si lavorava anni per allestire costruzioni che duravano soltanto alcuni mesi. E mano a mano che il secolo volgeva alla fine, quelle costruzioni divenivano più imponenti. Fare il giro di uno di quegli edifici, circolari come l'equatore — dicevano i contemporanei — significava fare letteralmente il giro del mondo. Ma nulla di quel mondo durava a lungo. Non durarono le quattro locomotive situate all'ingresso dell'esposizione universale del 1855. Simili a grandi tori, alle maestose sfingi egizie vigilavano non più i templi ma i grandi pantheon dell'industria ¹¹.

C'è, in queste righe, la possibilità di un discorso più vasto sull'Esposizione come monumento della "rapidità" (quella rapidità che domina l'intero secolo XIX e su cui ritorneremo a più riprese), come em-

¹¹ G. MACCHIA, *Geova o Haussmann?*, cit., p. 397. Ma si vedano gli appunti sulle Esposizioni di W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986, pp. 229-265 (ed. or. *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982; ed. fr. *Paris, capitale du XIX^e. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989), vera miniera cui faremo spesso riferimento e su cui cfr. almeno i due interventi di D. OEHLER e B. LINDER, in AA.VV., *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, pp. 11-26 e pp. 151-160, e il monumentale *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27-29 juin 1983, édité par H. Wismann, Paris, Cerf, 1986. Sul carattere fantasmagorico delle Esposizioni e degli oggetti che vi trovano posto e sulle reazioni di due testimoni eccezionali su cui avremo occasione di ritornare, ovvero Marx e Baudelaire, cfr. G. AGAMBEN, *Marx o l'Esposizione universale e Baudelaire o la merce assoluta*, in *Id.*, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, II ed., pp. 44-48 e 49-54. Si leggano inoltre le suggestive riflessioni di A. ABRUZZESE, *Baudelaire e le grandi esposizioni universali*, in *Id.*, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, con *Introduzione* di A. Faeti, Venezia, Marsilio, 1992 (I. ed. Padova, Marsilio, 1973, con sottotitolo *Arte e pubblico dal decadentismo all'industria culturale americana*), pp. 41-48. Di taglio più descrittivo ma molto ben organizzato e con un'ottima bibliografia è il volume di L. AIMONE - C. OLMO, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990. Cfr. infine, per quel che attiene al nostro paese, il volume di M. PICONE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori, 1988, centrato sulle Esposizioni come luogo in cui sorgono e si sperimentano le forme dello spettacolo moderno, dove si assestano i codici comunicativi rivolti a masse di fruitori, dove prende corpo e si consolida la cultura urbana e industriale, dove, soprattutto, si ribadisce l'importanza del progetto urbanistico-architettonico con i diversi tipi edilizi corrispondenti ai diversi momenti del vivere civile.

blema di quell' "estrema mobilità di forme" che si risolve quasi ossimoricamente in una 'statua di ferro' ¹² e che accompagna qualsiasi manifestazione del moderno: dall'alternativo gioco di costruzione e distruzione, che è alla base di gran parte di quel processo di modernizzazione che si può ben riassumere e indicare col termine di "hausmannizzazione" ¹³, all'immagine, a metà secolo, del movimento per eccellenza, la locomotiva, che non resiste neanche alla sua celebrazione.

Ma c'è anche un anno, il 1855, connesso a uno spazio urbano, Parigi, che può evocare, seppure a distanza e in un contesto differente, un altro anno, il 1881, legato a un'altra città, Milano, che, quasi trent'anni dopo, vive e magnifica anch'essa la sua modernità in una Esposizione universale ¹⁴.

Ed è spesso intorno a queste celebrazioni, negli anni che le seguono o che le precedono, che quasi fatalmente si insinua, mescolato a consensi e approvazioni, l'*other side* del Progresso, quello meno solare, più oscuro e minaccioso, colpito sovente da una retorica reazionaria, rintracciabile anche in letterati della statura di Baudelaire ¹⁵, o da una deprecazione ironico-affettuosa di taglio giornalistico, magari pre-

¹² W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., pp. 207-228 e 1098-1101. Si tenga presente che gli sviluppi della costruzione in ferro e dell'architettura ad essa legata (ponti, volte, stazioni, etc.) sono paralleli, fin dall'inizio del XIX secolo, a quelli della macchina a vapore e della ferrovia e si associano, intorno alla metà del secolo, allo sfarzo e al lusso dell'illuminazione a gas, e non solo per "la loro contemporaneità di significative innovazioni tecnico-industriali, ma anche per la loro tecnica". Cfr. a proposito W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994 (ed. or. München, Carl Hanser Verlag, 1983), p. 36, da cui è tratta l'osservazione precedente ed è citato il giudizio di un contemporaneo, l'inglese J.O.N. Rutter, che, in uno scritto del 1849 significativamente intitolato *Gas-Lighting*, associa la ferrovia all'officina del gas perché entrambe sono macchine "al cui funzionamento concorrono in maniera unitaria più elementi. Le condutture corrispondono alle rotaie". Ma sul nesso costruzione in ferro-macchina a vapore-luce a gas e il suo impatto nel disegno del nuovo tessuto urbano e, ciò che più ci importa (dal punto di vista della psicologia della percezione), nell'immaginario sociale e poetico del secondo Ottocento, quale veicolo, sempre più evidente, di una oscura minaccia, di una perdita del controllo della propria autonomia individuale, ritorneremo in un saggio sulle stazioni che è in preparazione. Cfr. comunque, per i termini implicati in quel nesso ma in più stretta relazione al fenomeno delle *démolitions* qui indagato, il paragrafo 3 e il finale del 9, comprese le relative note.

¹³ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., pp. 175-206.

¹⁴ Basta pensare alle due omologhe iniziative editoriali che, con efficace tempismo e sintonia, segnano quell'anno, ovvero *Mediolanum*, Bologna-Milano-Napoli, Vallardi, 4 vol., 1881, e *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881 (ora, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio, 1991), su cui si vedano almeno G. ROSA, *Il ritratto positivo della "capitale morale"*, in ID., *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, pp. 39-56, e il paragrafo dedicato alla "capitale morale" da A. RESTUCCI, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana. Storia e Geografia*. III. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, [pp. 169-220], pp. 181-187.

¹⁵ Cfr. M. BERMAN, *Baudelaire: il modernismo per le strade*, in ID., *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985 (ed. or. New York, Simon and Schuster, 1982), [pp. 171-218], pp. 178 e sg..

parata dal raccoglimento nostalgico-sentimentale o pensoso-malinconico di certa poesia piegata, con meno ironia di quanta se ne possa attendere, più sulla cronaca che sulla letteratura (o impegnata, al massimo, in qualche calco maldestro): come nel caso di Ferdinando Fontana — autore nel 1875 di una lirica dedicata alle demolizioni sulla quale ci soffermeremo più avanti ¹⁶ — che, nel nostro percorso, potrebbe quasi costituire, a un tempo, un limite e una cerniera ideali, in virtù di due pubblicazioni che, proprio in quel 1881 evocato poc'anzi, si concentrano l'una, in prosa, sulle strade di Milano, "contraducole torte e contorte" per le quali le demolizioni sarebbero una "cura [...] troppo radicale", e l'altra, in versi, nella sua prima parte almeno, sulla città di Parigi, significativamente riproposta anche come moderna Babilonia, ultima reincarnazione di una serie di *villes maudites* che attendono alla loro distruzione, nel solco di una tradizione che trova nel racconto biblico la sua origine e nel XIX secolo una sua particolare fortuna — e che nel Fontana è intrisa di retorica carducciana ¹⁷.

3. Ora, per i nostri fini, cosa significa e cosa comporta ripensare l'Esposizione quale momento che riassume le più diverse forme del progresso, o quale microcosmo che fissa il cammino dell'Universo all'interno di contesti urbani in perenne espansione, quasi come in un orizzonte rimbalziano, limitato, catturabile anche in un'occhiata, ma al tempo stesso vertiginosamente e meravigliosamente illimitato ¹⁸? Perché ripensare l'Esposizione come sorta di moderna fenice che — nel divenire per essere distrutta per potere divenire ancora e nell'essere circolare "come l'equatore", ovvero nell'essere non un luogo ma il mondo dei luoghi (del luogo che cambia) — ricongiunge in se stessa non solo passato e futuro (l'eterno?) ma anche i movimenti fisici (demolizioni e costruzioni) che nello spazio esterno determinano i luoghi di tale in-

¹⁶ Cfr. F. FONTANA, *Le demolizioni*, in ID., *Poesie e novelle in versi*, Milano, Galli e Omodei, 1877, pp. 33-38.

¹⁷ Faccio qui riferimento a F. FONTANA, *La vita di strada*, in *Mediolanum*, cit., II, [pp. 130-156], p. 131, e ID., *Parigi. Nuove poesie e Ellenia moderna*, Bologna, Zanichelli, 1881.

¹⁸ Cfr. M. BUTOR, *Improvvisazioni su Rimbaud*, Bologna, Il Mulino, 1993 (ed. or. Paris, Éditions de la Différence, 1989), p. 128. Inoltre, su alcuni testi delle *Illuminations* che non sono propriamente in rapporto alle Esposizioni e che, più in generale, si soffermano intorno a quella architettura e a quegli spazi urbani ai quali le grandi Esposizioni sono, di fatto, indistricabilmente legate, si vedano le riflessioni di S. SACCHI, *Rimbaud o la vita assente*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 61-65 e di W. KRYSINSKI, *Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne*, "Revue d'esthétique", 1977, 3-4, [pp. 33-71], pp. 39-45 (volume monografico il cui titolo d'insieme è *La ville n'est pas un lieu*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18).

sanabile frattura (sventramenti e cantieri, nuove linee ferroviarie, case, strade e stazioni)?

Ripensare l'Esposizione in questi termini significa, in primo luogo, riflettere sul progressivo, parallelo ma poco redditizio spostamento semantico delle nozioni di antico e di moderno. Spostamento che, come vedremo, interessa molto la poesia e riesce, nell'immaginario collettivo, un modo essenziale per proteggersi dall'invecchiamento, da quella decadenza il cui sviluppo è direttamente proporzionale alla rapidità con cui si cresce, ma che impedisce di vedere, comprendere e accettare la propria modernità. E sostanzialmente perché o si aderisce all'antico, immergendosi in esso e in esso annullandosi, o si adotta la *ruse* di ricontare i propri anni spostando sempre in avanti la data di nascita, che ormai non è più enunciabile in una "stalla" ma soltanto in una gigantesca costruzione di ferro, variamente "esotica" ma sempre metallica. Dove l'esotico è rintracciabile — in una sua alterità generalizzata, di fatto associabile a qualsiasi nuovo e inedito percorso dell'uomo moderno — non solo nei padiglioni dell'Esposizione ma anche in una strada ferrata, in una locomotiva e in un convoglio, in un ponte, in una stazione o in un altro edificio; e, paradossalmente, anche in una fabbrica.

In secondo luogo, ripensare l'Esposizione come spazio e come momento che sintetizza le forme e i tempi del moderno, comporta la possibilità di allargare il nostro orizzonte e di evocare un altro dato, che già il brano di Macchia suggeriva. Ovvero il legame che corre, talvolta quasi in senso letterale, tra le demolizioni e la ferrovia, o tra la ferrovia e le demolizioni, se si è ligi alla cronologia del progresso: tra "le *mouvement incessant des chemins de fer*", che accresce, sposta e mescola la popolazione di Parigi, costretta però ancora in un intrico labirintico e soffocante di "ruelles putrides, étroites, enchevêtrées" ¹⁹, e la necessità di aprire "larges artères" che mettano "les gares [...] en relation avec le coeur de la ville" ²⁰. Pensiamo, per esempio, ai già citati *boulevards* Saint-Michel e Sébastopol, che sono stati tracciati da Haussmann con il chiaro intento di "desservir la gare de l'Est et la gare du Nord" ²¹. E limitiamoci a registrare, ancora una volta, e più

¹⁹ M. DU CAMP, *La voie publique*, in ID., *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1875, III éd., VI, [pp. 252-267], p. 253.

²⁰ Promemoria di Haussmann ricordato da W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., p. 182.

²¹ B. MARCHAND, *Paris*, cit., p. 77. Sulla circolazione ferroviaria e quella interna della città, in rapporto anche ad altri tracciati, come il *boulevard* Magenta, cfr. L. BERGERON, *Parigi*, cit., pp. 68-69.

o meno negli stessi anni, una situazione simile in Italia (a Milano, in specie, ma anche in quel Piemonte all'avanguardia nella costruzione delle stazioni), dove "il luogo dell'insediamento della stazione e del suo corollario immancabile, la piazza, è generalmente collocato al termine di un importante asse stradale lungo il quale, per sommatoria di blocchi edilizi ben allineati, si espande rapidamente la città moderna" ²².

È così che fra le demolizioni, i cantieri, le costruzioni dei nuovi blocchi edilizi, da un lato, e le strade ferrate, i treni e le stazioni, dall'altro, si viene stabilendo quel saldo legame che bisognerà tenere in debita considerazione e che talvolta ci aiuterà a comprendere, in un quadro più completo, le moderne strategie socio-politiche, socio-economiche e socio-culturali che dicono il prepotente sviluppo della borghesia. Quella borghesia che "inventa il moderno" e fa dell'arte uno strumento d'interpretazione del nuovo mondo a cui, nel corso del XIX secolo, ha dato vita ²³; un mondo indistricabilmente associato al rapido e vorticoso sviluppo della tecnica, dell'industria e della città, al "furore monumentale" del borghese, così difficile da addomesticare e da cantare; un mondo che finirà per sollecitare spesso quello strumento d'interpretazione in una direzione antiborghese, piuttosto che favorirne un innocuo "imborghesimento". Un mondo, infine, che non è un ordinato paradiso, come lo si vorrebbe, di fatto, rappresentare, ma uno spazio caotico, assediato dalle prime lotte della classe operaia.

²² C. COLUMBA, *La piazza della stazione*, in *Ferrovie italiane. Immagini del treno in 150 anni di storia*, a cura di P. BERENGO GARDIN, Roma, Editori Riuniti, 1988, [pp. 92-93], p. 92. Per il Piemonte si veda ora il recente volume *Strade ferrate in Piemonte. Cultura ferroviaria fra Otto e Novecento*, Torino, C.E.L.I.D., 1993 (in particolare, sulle stazioni, cfr. pp. 143-164). Sintetici ma brillanti due capitoli di W. SCHIVELBUSCH, *Ingresso in città: la stazione e Rotaie in città*, in ID., *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 1988 (ed. or. München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1977), pp. 185-191 e pp. 192-213: dove, seppur sinteticamente, è detta l'influenza della stazione e della strada ferrata nella trasformazione della fisionomia del grande centro urbano europeo; la ferrovia, infatti, se non fu sempre determinante in maniera diretta nei mutamenti di quelle città che nel XIX secolo presentavano ancora "una spiccata impronta medievale", "agi come elemento acceleratore di tendenze già esistenti" (p. 192).

²³ Cfr. T. NIPPERDEY, *Come la borghesia ha inventato il moderno*, Roma, Donzelli, 1994, p. 21 (ed. or. Berlin, Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH, 1988). Volume che, nonostante sia centrato sulla realtà tedesca, offre spesso, al di là del titolo cattivante e della rapida e particolare sintesi cui è improntato, alcune note suggestive: "[...] naturalmente i borghesi non si fanno portatori della rivoluzione moderna; [...] essi accettano la ribellione fino a un certo punto, come mondo alternativo di compensazione. In altre parole: il fatto che l'arte moderna acquisisse in una prospettiva antiborghese i problemi borghesi poteva essere sentito nello stesso tempo come vicino a sé e altro da sé". C'è insomma un "punto di contatto tra gli artisti antiborghesi e i "consumatori" borghesi di arte": "Le figure di artisti e di borghesi vivono un rapporto conflittuale tra normalità e diversità, tra estraneità e intimità, tra vita ordinata e feconda anarchia, tra il mondo del profitto e il vortice della rovina e del caos" (pp. 68-69).

E, a questo proposito, è forse di un certo interesse ricordare, per rivivere rapidamente ai temi qui indagati, che in Italia le organizzazioni dei ferrovieri costituiscono l'avanguardia del proletariato, dall'Unità, almeno, alla crisi di fine secolo²⁴.

Insomma, le rivoluzioni della ferrovia (e dell'industria ferroviaria) e quelle del tessuto urbano, sopra richiamate, e il malessere che da queste proviene, sono dati ai quali, poco oltre la metà del secolo, sembra ormai impossibile sottrarsi. Dati che la poesia registra tutti con grande tempismo. Se, infatti, nel 1857, forse significativamente a metà strada tra il 1855 e il 1859 di cui si è detto, e nel 1861, Bouilhet e Baudelaire pubblicano due liriche sulle trasformazioni cui è sottoposta Parigi (*Démolitions* e *Le Cygne*), l'11 agosto del 1860, appaiono, su "La France hippique", undici strofe di Villiers de l'Isle d'Adam dedicate ai *Chemins de fer*, dove per la prima volta è possibile rintracciare, secondo Luc Badesco, la presenza della stazione in poesia²⁵. Un mese dopo Praga scrive *La strada ferrata*: qui però lo sfondo in cui risuona il "fischio fugace" è dato sempre dalla campagna delle plebi rurali e non anche dal "ciel épouvantable et sourd" della città, dove la "Gare" dell'*incipit* di Villiers fiammeggia affascinante e minacciosa²⁶. Tre anni dopo, ancora, *Chemins de fer* è ripubblicata con una strofa in più che attenua il *côté* progressista e libera una diretta "impression de cauchemar"²⁷. E siamo così al 1863, che è un anno importante per

²⁴ Cfr. E. FINZI, *Alle origini del movimento sindacale: i ferrovieri*, Bologna, Il Mulino, 1975.

²⁵ L. BADESCO, *La génération poétique de 1860. La jeunesse des deux rives. Milieux d'avant-garde et mouvement littéraires. Les oeuvres et les hommes*, Paris, Nizet, 1971, 2 vol.: "Villiers nous semble, sauf erreur, être le premier à aborder le thème de la gare que reprendra la peinture impressionniste" (I, p. 697, ma si legga tutto il paragrafo dedicato a *Chemins de fer, Villiers de l'Isle-Adam progressiste?*, pp. 693-698); il testo di questa prima versione della lirica, scritto dietro le sollecitazioni di uno zio bretone che esortava Villiers a dimenticare la sua malinconia idealista e a aderire al movimento progressista, si può leggere alle pp. 1379-1381 del II volume del libro di Badesco.

²⁶ Cfr. E. PRAGA, *La strada ferrata, da trasparenze* (1878), in ID., *Poesie. Tavolozza, Penombre, Fiabe e leggende, trasparenze*, a cura di M. Petrucciani, Bari, Laterza, 1969, pp. 286-290. Qui, in un "contesto ancora di tipo pariniano [...] si mescolano espressioni che cercano di riprodurre fedelmente le reazioni della povera gente di fronte all'invenzione della locomotiva" (L. BOLZONI, *Le tendenze della Scapigliatura e la poesia fra tardo-romanticismo e realismo*, in L. BOLZONI - M. TEDESCHI, *Dalla scapigliatura al verismo*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 27). Cfr. inoltre R. TESSARI, *Spunti ottocenteschi: dagli argonauti del cielo al "mostro" ferroviario*, in ID., *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973, [19-44], pp. 36-42, che bene mette in luce l'intenzione di *La strada ferrata*: "sottolineare proprio il dolente contrappunto tra la melanconica voce del passato e l'arrogante sibilo del "miracolo" moderno" (p. 36). Sibilo che muta l'immagine della natura e "spezza l'oscuro legame tra la bellezza della terra e l'anima del poeta" (p. 37).

²⁷ Cfr. la *Notice* su *Chemins de fer* in VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Oeuvres complètes*, édition établie par P.-G. Castex e A. Raitt avec la collaboration de J.-M. Bellefroid, Paris, Gallimard, 1986, II, [pp. 1687-1690], p. 1689. La seconda versione di *Chemins de fer* esce "rémanié

la storia delle ferrovie francesi e italiane²⁸ e che è anche l'anno di composizione di *A Satana* di Carducci, nel quale il "bello e orribile mostro" è rappresentato, un po' come nella poesia di Praga, soltanto nel "fuori" di paesaggi sconfinati ("Manda il suo grido [...] Di lido in lido"²⁹). Infine, nel 1866, mentre Villiers dà alle stampe per la terza volta il suo sempre meno convincente inno alla locomotiva e alla stazione³⁰, Arrigo Boito offre in *Case nuove* la risposta italiana a

et plus long d'une strophe dans *Le Publicateur des Côtes du Nord* de Saint-Brieuc, le 12 septembre 1863, vraisemblablement pour célébrer l'inauguration de la ligne Rennes-Guingamp" (p. 1688; e si legga, a proposito, quanto si scrive nella nota successiva). Questo testo (ritrovato e pubblicato da J. BOLLERY, *La Bretagne de Villiers de l'Isle-Adam*, Saint-Brieuc, Presses Bretonnes, 1964, pp. 108-110) è quello che hanno scelto di dare i curatori dei due volumi villieriani della "Pléiade" (p. 1690) e che si legge alle pp. 848-850 del II volume.

²⁸ Due rapidi cenni. Nel 1863, in Francia, si assiste ad una "nouvelle répartition des lignes entre l'ancien et le nouveau réseau à la suite de la création de nombreuses lignes nouvelles". Questi mutamenti, indicati come *Conventions de 1863*, sono il preludio all'apparizione, nel 1864, "des premières locomotives à grande vitesse type 1-2-0 Forquenot". Ricavo queste indicazioni da H. VINCENOT, *La vie quotidienne dans les chemins de fer au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1976, p. 245, che si è servito dell'archivio della *Vie du rail*. Per quanto attiene all'Italia, il 1863 tocca una punta massima di 616 km. di binari costruiti, quasi il doppio rispetto al 1861; inoltre si pensa ad estendere il dominio della strada ferrata dalla Padana, dove era concentrata la maggior parte dei 2560 km di ferrovie di cui disponeva il Regno al momento dell'unificazione, al Sud, grazie alla *Società anonima Vittorio Emanuele*, costituita con capitali francesi e approvata proprio nel 1863 per la costruzione e l'esercizio delle strade ferrate Calabro-Sicule (cfr. L. JANNATTONI, *Proclamazione del Regno d'Italia. Laborioso riordinamento della rete*, in ID., *Il treno in Italia*, Roma, Editalia, 1975, pp. 111-121; il meno recente F. TAJANI, *Storia delle ferrovie italiane*, Milano, Garzanti, 1939, pp. 69-74 e 89-92; infine, per il rapporto capitale-costruzioni ferroviarie, G. LUZZATTO, *L'economia italiana dal 1861 al 1894*, Torino, Einaudi, 1975 (I ed. 1968), pp. 54-55).

²⁹ G. CARDUCCI, *A Satana*, in ID., *Opere*, edizione nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935, II, [pp. 377-385], p. 384. Su cui cfr. almeno R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., pp. 31-36. Inoltre, sulla presenza del treno nell'opera di Carducci e nella poesia citata di Praga si vedano ora le pagine dedicate ai due scrittori nell'ampio quadro tracciato da R. CESERANI, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993. Più datata ma centrata sulle voci minori che nella poesia italiana ottocentesca hanno affrontato il tema della ferrovia è la rapida ma utile rassegna di M. PARENTI, *Ferrovia e poesia*, in ID., *Ottocento, questo sconosciuto. Inediti e aneddoti*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 307-320.

³⁰ Cfr. ancora la *Notice* su *Chemins de fer* in VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Oeuvres complètes*, cit., II, pp. 1688 e 1689: "Enfin, une troisième publication, sensiblement différente et beaucoup plus courte, eut lieu en 1866 dans *Le Parnasse contemporain*, sous le nouveau titre "Esquisse à la manière de Goya". [...] Dans le texte du *Parnasse contemporain*, le changement d'attitude devient plus sensible: Villiers tend à garder les strophes purement descriptives et à supprimer celles qui chantent le progrès". Ci sia concesso aggiungere una rapida considerazione. *Chemins de fer* di Villiers de l'Isle-Adam, in genere, non è affrontato da coloro che si sono occupati di letteratura e ferrovie. Nemmeno da M. BAROLI, *Le train dans la littérature française*, Paris, Vie du Rail, 1964, che in questa tesi di dottorato molto ampia accenna appena a Villiers (pp. 126-7) come autore dell'*Esquisse à la manière de Goya* e ricorda un passo de *L'Eve future* (cfr. *Oeuvres complètes*, I, cit., pp. 781-782). A parte il fatto che la seconda e più interessante versione di *Chemins de fer* è scoperta e ripubblicata proprio nel 1964 e che, come sostengono non del tutto a torto i curatori dell'opera completa di Villiers, "aucun des trois états du poème n'est très satisfaisant" (*Ibid.*, II, p. 1689), è significativo che Baroli abbia lasciato ai margini del quadro un autore come Villiers de l'Isle-Adam; un autore in cui la presenza del treno come simbolo di un progresso "razionale", così diverso da quello "fantastico" di *L'Eve future*, colpisce, di fatto, non poco. Ma, soprattutto, colpisce il percorso piuttosto tortuoso attraverso il quale lo

Bouilhet e Baudelaire, e ai mutamenti urbani cantati dai francesi sovrappone quelli ch'egli ormai rintraccia, con estrema facilità, nella sua "nuova" Milano ³¹.

Con questi rapidi esempi si vuole solo dire che se la poesia può rintracciare anche, e soprattutto, nella città le nuove forme del progresso, tende però spesso a enunciarle nel 'fuori' di una natura violata, contraltare primitivo a cui viene delegato simbolicamente — come in Praga e in Carducci, ma anche, in parte, nello stesso Villiers e, prima e dopo, in altri scrittori francesi e italiani ³² — l'intenzione di rendere distante la scena dall'ambiente urbano, quasi per esorcizzare, con la nostalgia di una civiltà antica e rurale, i miti di una stagione del pensiero borghese. La poesia, insomma, non suggerisce quasi mai una chiara visione d'insieme di questi miti, offrendo, solo in negativo e parzialmente, una moderna immagine di vita cittadina: e questo succede anche quando si riferisce esplicitamente a quelle rivoluzioni che nella città trovano il loro emblematico nucleo d'aggregazione, come i treni e le stazioni, i viali e i nuovi blocchi edilizi.

Ed è subito bene precisare, allora, che i due poli delle demolizioni e delle ferrovie non sempre saranno affrontati come nuclei posti in stretta relazione fra loro, ma, più spesso, come entità autonome e di per sé significative — anche se rimarranno sempre, nelle intenzioni, l'una l'immediato e privilegiato termine di confronto dell'altra. Scelta abbastanza ovvia se si considera il fatto non marginale che l'attenzione ai treni e alle strade ferrate, e alle stesse stazioni, ci porterà anche, e significativamente, fuori del tessuto urbano, come si è notato poc'anzi. E questo spiega pure la volontà di dividere in due parti il lavoro, del

scrittore si libera di questa ingombrante presenta "altra", fino a presentare questa sua lirica, senza convinzione, "comme l'équivalent verbal d'un tableau de Goya" (*Ibid.*). Un percorso che potrà anche sembrare occasionale e non così rivelatore, legato, come è, a circostanze esterne, poco facilmente riconducibili ad una spontanea intuizione poetica, e a fortuite coincidenze cronologiche con alcune poesie italiane, ma che è comunque interessante seguire per verificare come, in quegli anni, il tema della ferrovia potesse entrare facilmente in contatto anche con quegli autori che erano meno disposti ad esaltare ufficialmente e positivamente la "novità" della stazione e del treno; autori per i quali era senza dubbio più facile mascherarne e allontanarne la furiosa modernità nell'ambigua bellezza dell'"endroit magique et grave" e nella sovranaturale potenza della macchina, del "Cheval de fer", del "Dragon", o, del "drago metallico", come dirà, venti anni più tardi, Michele Calàuti in *Addio!* (cfr. *Meteore. Nuovi Versi*, Milano, Quadrio, 1886, [pp. 51-52], p. 51).

³¹ Cfr. A. BOITO, *Case nuove*, da *Il libro dei versi* (1877), in *Id., Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 11.

³² Cfr., oltre a R. CESERANI, *Treni di carta*, cit., alcune considerazioni di A. RESTUCCI, *L'immagine della città*, cit., pp. 187-192, che, pur riferendosi ad anni successivi, rintraccia significativamente, per quel che attiene all'Italia, una situazione non molto dissimile. Cfr. infine le considerazioni affidate da R. TESSARI all'*Introduzione a Il mito della macchina*, cit., [pp. 7-17], pp. 11 sg.

quale qui si presenta la prima, centrata sulle *démolitions*. Due parti anche diverse ma entrambe volte ad illuminare una medesima problematica, quella della deprecazione del moderno, che giustifica, in queste pagine introduttive, uno sguardo d'insieme su alcune complesse e intrecciate realtà della modernità, come, per l'appunto, quelle esemplari delle demolizioni e delle ferrovie. Rispetto alle quali il lavoro dei poeti tenderà a situarsi, diversamente dalle successive e più forti incursioni dei romanzieri ³³, su un piano altro, dove rappresentare significa anche allontanare, esorcizzare o, al limite, denunciare, in una resa sintomatica a un reale, a una cronaca non accettati e, di conseguenza, quasi sempre parzialmente presentati, se non proprio del tutto trasfigurati.

4. Rispetto alla narrativa, la poesia francese e italiana del secondo Ottocento sembra giocare quasi sempre d'anticipo nell'eleggere i treni e le stazioni, e, soprattutto, le *démolitions*, quali protagonisti di un malessere che è dato, e detto, già a metà secolo, e anche prima, ma che si va radicalizzando intorno agli anni Sessanta e che in quegli anni si concentra, insieme ad altre pratiche del progresso quale, per esempio, l'illuminazione artificiale ³⁴, in un nuovo ambiente urbano. Un luogo sostanzialmente "borghese" che, nella sua rapida modernizzazione, va sempre più velocemente regolando i conti con il passato, i suoi monumenti e le sue tradizioni, sacrificando all'anodina dimensione statale e pubblica la "douceur du foyer" ³⁵, la libertà individua-

³³ Della prosa, insomma, e del romanzo, in particolare, ma anche delle memorie o della letteratura di viaggio, dell'articolo scientifico o ritenuto tale, di quello commemorativo o della semplice cronaca, la poesia sembra essere, per quei significativi e importanti anticipi che abbiamo citato e di cui in parte discuteremo, una sorta di più debole antenato e, in alcuni casi, di emulo non troppo tardivo ma altrettanto debole. E non solo da un punto di vista meramente quantitativo ma anche, diciamo, dalla prospettiva molteplice della percezione, dell'assorbimento e della pratica dei temi qui indagati: i quali, nella seconda metà del secolo XIX, saranno, in maniera abbastanza evidente, più facilmente affrontabili, per la loro natura social-realistica, dal discorso analitico e descrittivo del racconto e del romanzo. E, già a metà secolo, se non prima, dalla prosa giornalistica e dalla cronaca del quotidiano, piuttosto che dalla sinteticità imperante del verso.

³⁴ Cfr. a proposito W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, cit..

³⁵ Cfr. H.R. JAUSS, *La douceur du foyer*, cit.. Per quanto riguarda le demolizioni di parti antiche e celebri della "vecchia" città, si pensi, per esempio, all'abbattimento del Coperto dei Figini in Piazza Duomo, a cui accenna Praga in un verso di *Donne e poesia* (1853) e di cui, negli anni Sessanta sopra richiamati, resta un'eco in *Paolina* (1866) di Tarchetti (cfr. I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, vol. I, p. 252; un'immagine della piazza prima della demolizione del portico in G. CUSATELLI, *La poesia dagli scapigliati ai decadenti*, in *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, nuova ed. accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1988 (I ed. 1969), p. 669); o si pensi alle vecchie chiese e alle vecchie abitazioni de l'Île de la Cité fatte abbattere da Hausmann (cfr. B. MARCHAND, *Paris*, cit., pp. 81-83).

le, la personalità del cittadino, ovvero di quello stesso borghese che quel luogo aveva voluto.

Del resto, chi si libera più in fretta della propria libertà se non il borghese o, meglio ancora, il piccolo borghese, insomma il nuovo cittadino che grande passato e tradizione non ha o ha rinnegato e bollato come schiavitù?

Il popolo, insomma, esce di scena e va a custodire la sua libertà nel suburbio, o è confinato in qualche maleodorante quartiere. È il popolo che è custode inconsapevole di un passato e di un tessuto urbano quasi "medievale" ancora a metà secolo: quello dei "misteri", della "città labirintica del romanzo d'appendice, con i suoi luoghi tenebrosi e sotterranei, simbolo delle oscure regioni dell'inconscio individuale e collettivo" ³⁶. E si vedano per esempio, più o meno in stretta sequenza, fra gli anni Quaranta e i Sessanta, le opere parigine di Sue, Dumas e Hugo, e, per la letteratura italiana, le Milano di Bazzoni, Arrighi o Tarchetti, disegnate con un occhio all'urbe di Manzoni e l'altro, appunto, alla capitale francese delle appendici ³⁷.

Commenta Macchia: "Sulla disordinata Parigi popolare s'instaura il freddo ordine, non più regale ma borghese". E si tratta di quella Parigi, appunto, che era rimasta "la città della vecchia tradizione medievale, della vita e del disordine" ³⁸; di quel tipo di disordine, di vita di strada che neppure Fontana, nonostante un po' di facile ma affettuosa ironia, vuole vedere scomparire a Milano ³⁹ e che Pompeo Bettini e Attilio Pusterla fissano, con una interessante se non significativa ripresa dell'aggettivo "contorte", in un verso del 1883: "Mila-

³⁶ G. ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris, Slatkine, 1984, p. 79. Ma cfr. anche dello stesso *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa "popolare" nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977.

³⁷ Si veda l'elenco di R. CALLOIS, *Paris, mythe moderne* (1937), in ID., *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1992 (1 ed. 1938), p. 160. Cfr. inoltre, per le questioni qui così rapidamente ricordate, due stimolanti interventi di M. CORTI, *Parigi nel medioevo come luogo mentale*, in AA.VV., *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, Fasano (BR), Schena, 1983, pp. 63-72; e ID., *La città come luogo mentale*, "Strumenti critici", VIII, 1, gennaio 1993, pp. 1-18.

³⁸ Le due citazioni sono tratte da G. MACCHIA, *Le rovine di Parigi*, cit., p. 400, e ID., *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965, p. 340. Cfr. anche B. MARCHAND, *Paris*, cit., p. 84, che parla, a proposito di una tradizione popolare che scompare, non solo di un'avanzata dell'ordine e della cultura borghesi ma anche di quelli piccolo-borghesi: "Hausmann [...] amenait la démolition des vieux théâtres populaires qui avaient fait la gloire du Boulevard au milieu du XIX^e siècle: théâtres de la Porte-Saint-Martin, de l'Ambigu, des Folies Dramatiques: toute la culture populaire disparaissait en même temps que s'épanouissait, plus à l'ouest, une nouvelle culture de la petite bourgeoisie; les oeuvres de Labiche et d'Offenbach remplaçaient le mélodrame où Margot avait pleuré".

³⁹ F. FONTANA, *La vita di strada*, cit.

no mercantessa dalle contorte vie" ⁴⁰. Quella Milano, infine, che De Marchi ripercorrerà nostalgicamente, ancora una ventina d'anni dopo, nella parca abbondanza della prosa cadenzata d'inizio secolo del *Milano Milanon* (1902) ⁴¹.

Con Marshall Berman potremmo allora notare come gli sventramenti di Haussmann pongono fine a un certo tipo di città, a un ambiente urbano in cui era possibile ancora vivere in modo esotico e avventuroso la realtà popolare: "Balzac aveva paragonato quei vecchi quartieri alle più misteriose giungle africane; per Eugene Sue essi racchiudevano *I Misteri di Parigi*: i boulevards di Haussmann trasformano l'esotico in contingente; la miseria che una volta era un mistero, ora è una realtà" ⁴². E al termine "mistero", "fortemente connotato in senso romantico e romanzesco", si sovrappone la parola "ventre", che introduce "la materialità cruda, corporea, del referto fisiologico e patologico, che offre senza pudori e senza veli i suoi bubboni e le sue ulcerazioni al bisturi impietoso, ma potenzialmente risanatore, del chirurgo" ⁴³.

Il celebre chirurgo, come è noto, è Zola, un romanziere, che, a parte qualche concessione iniziale al "mistero" ⁴⁴, inizia a pensare di fare il chirurgo mentre molti poeti, che non hanno i "chers souvenirs [...] plus lourds que des rocs" di Baudelaire (*souvenirs* che lo aiutano a "trasformare", a fermare e a dire quella realtà che muta ⁴⁵), ancora inseguono il popolo nella pace di qualche colorata e profumata campagna (spesso ricoperta da un manto di neve che la purifica e la contrappone, col suo candido biancore, al grigio, al buio degli urbani "abisssi plebei" ⁴⁶), ricuperando così un idillio non più sostenibile in città ma praticabile "in esterni", quasi come esorcismo. Perché "di fronte

⁴⁰ P. BETTINI - A. PUSTERLA, *Versi e Acquerelli*, Milano, Quadrio, 1887, p. 17. Cfr., per "contorte", la citazione da Fontana corrispondente alla nota 17.

⁴¹ E. DE MARCHI, *Milano Milanon*, in ID., *Opere*, a cura di G. De Rienzo, Torino, Utet, 1984 (1 ed. 1978), pp. 690-694.

⁴² Cfr. M. BERMAN, *Baudelaire: il modernismo per le strade*, cit., p. 194.

⁴³ G. ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, cit., pp. 79-80.

⁴⁴ Penso a *Les mystères de Marseille* (1867). Cfr. É. ZOLA, *I misteri di Marsiglia*, a cura di R. Reim, Roma, Editori Riuniti, 1987.

⁴⁵ Cfr. CH. BAUDELAIRE, *Le Cygne*, in ID., *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, I, pp. 85-87.

⁴⁶ È una formula, questa, piuttosto frequente nel secondo Ottocento per alludere alla parte più misera della realtà urbana. Si pensi, per esempio, al sottotitolo dell'inchiesta di L. CORIO, *Milano in ombra. Abissi plebei*, Milano, Civelli, 1885, riproposta, con una ricca introduzione di Elvira Cantarella e uno scritto di Giampaolo Rugarli, dalla Cassa di risparmio delle province lombarde (Milano, 1982), come supplemento alla "Rivista milanese di economia", 4, 1982.

allo scandalo della prima rivoluzione industriale, antiumanistica e im-poetica, le risposte della cultura potevano essere due: accettarla per restituirla alla storia umana, rifiutarla per contrapporre ad essa un altro mondo di valori su di un altro piano”⁴⁷. E, oltre Marx e Baudelaire in sintonia contro “il *bourgeois* con il suo mondo artificiale, mostruoso e inabitabile”, rigorosamente ordinato nel fuori dei viali come nel dentro degli edifici, nella loro verticale organizzazione interna, oltre l’estetismo parnassiano e, poi, decadente, oltre la “religione della bellezza fuori dallo spazio e dal tempo”⁴⁸, oltre l’esotismo orientale che seduce un po’ anche Rimbaud all’inizio del suo “grande viaggio [...] in un Oriente lontano”⁴⁹, il rischio più grosso è quello di voler dire un tempo con un altro tempo, un oggi con uno ieri che l’oggi non rende, meglio non vuole rendere; come capita allo stesso Bouilhet, pur attento ai mutamenti e alle rovine dell’abisso urbano, che ricupera contro il “siècle froid et sérieux [...] le temps joyeux/Dont nous ont parlé nos grand’mères”⁵⁰, in una specie di corsa all’indietro, sostenuta dalla “sterile convinzione che costumi e gesti arcaici producano verità eterne” e, quindi, serene⁵¹. Atteggiamento inutile e depistante che lo stesso Baudelaire bolla ne *Le peintre de la vie moderne*, la cui stesura e la cui pubblicazione, fra parentesi, risalgono proprio, rispettivamente, al 1859 e al 1863, due anni importanti, come si è visto, per i due poli della nostra ricerca⁵².

5. Oscillando fra la corsa in avanti delle Esposizioni, che spostano continuamente la nascita dell’Europa moderna per farla ringiovanire (e darle l’eterna giovinezza?), e la corsa all’indietro di quanti, scrittori e politici⁵³, pensano che ringiovanire sia un ritorno all’antico, alla

⁴⁷ Sono parole tratte da un noto e molto citato passo di I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, “Il menabo 5”, Torino, Einaudi, 1962, ora in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, [pp. 82-97], p. 84.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 84-85.

⁴⁹ Cfr. M. BUTOR, *Improvvisazioni su Rimbaud*, cit., p. 128.

⁵⁰ L. BOUILHET, *Les Neiges d’antan*, da *Dernières chansons* (1872), in Id., *Oeuvres. Festons et astragales, Melaenis, Dernières chansons*, cit., pp. 324-326. Significativo anche il fatto che M. DU CAMP in *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, cit., inserisca nel capitolo finale, *Le parisien* (pp. 233-392), del sesto ed ultimo volume del suo poderoso lavoro, un paragrafo dedicato a *Le bon vieux temps*, che inizia con alcune considerazioni facilmente intuibili su *Le lointain dans la nature et dans l’histoire* e su *Le paradis perdu* (cfr. pp. 305-332).

⁵¹ Cfr. M. BERMAN, *Baudelaire: il modernismo per le strade*, cit., p. 173.

⁵² Ch. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Oeuvres complètes*, cit., II, pp. 683-775.

⁵³ Pensiamo ancora a Marx che, nello stesso decennio, si lamenta “in termini sorprenden-

classica armonia dell’individuo col mondo esterno; oscillando fra queste due vie e, in qualche modo, rimuovendone l’inconciliabilità, anche da un punto di vista strutturale e linguistico, la poesia, o, meglio, l’attività del poeta, registra i temi delle demolizioni e delle stazioni, dei viali e delle nuove case e dei treni, all’interno della città, ma anche nel fuori di una campagna o nell’orizzonte marino (pensiamo a Laforgue e alla sua *Gare au bord de la mer*⁵⁴) di una terra scossa dalla rapidità di eventi prevedibili e ripetibili, eppure non più controllabili e, quindi, sempre inediti, diversi, nuovi.

Dunque la poesia registra questi temi nei luoghi più diversi, e lo fa con singolare tempismo rispetto al romanziere, ma con maggiore fatica e con una più debole, meno marcata penetrazione nell’immaginario collettivo, ancora non del tutto pronto, fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, a superare gli affermati modelli romantici per recepire la vera dimensione dell’urbanesimo moderno, che, da un lato, e parzialmente, è messa in scena, ma, dall’altro, è del tutto allontanata. Specie, qualora venga constatata l’impossibilità di riprodurre il succitato ritorno all’armonia *classica*, qualora uno stabilirsi, un fermarsi, un dire “no” all’“irrequietezza giovanile” e alle sue rivoluzioni, vengano ambigualmente e pericolosamente alternati a un “si”, a un senso di sospensione indefinita, più ipnotico e sfumato ma non meno terribile ed efficace nel dirottare velocemente tali potenziali rivoluzioni verso una

temente simili a quelli di Baudelaire, delle fissazioni classiche e antiquarie della politica della sinistra”. Cfr. M. BERMAN, *Baudelaire: il modernismo per le strade*, cit., pp. 213-214, che riporta un passo tratto da *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, scritto pubblicato sulla rivista “Die Revolution” nel 1852 (K. MARX - F. ENGELS, *Opere*, XI (agosto 1851-marzo 1853), Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 105-205). A Marx e all’esperienza della modernità Berman dedica un capitolo del volume citato (*Tutto ciò che è solido si dissolve nell’aria. Marx, il modernismo e la modernizzazione*, pp. 119-168). Ma non bisogna anche dimenticare, certo conferendogli un peso assai diverso, le “suggestioni ellenizzanti-rinascimentali sull’ideale umano” dello stesso Marx (cfr. I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, cit., p. 85).

⁵⁴ J. LAFORGUE, *Gare au bord de la mer*, apparsa postuma ne “La Revue Indépendante”, aprile 1888, poi in *Des Fleurs de bonne volonté* (1890). Cfr. Id., *Poésies complètes II. L’imitation de Notre-Dame la Lune. Le Concile féérique. Des Fleurs de bonne volonté. Derniers vers*, édition présentée, établie et annotée par P. Pia, Paris, Gallimard, 1991 (I ed. 1979), pp. 119-120. Laforgue ritorna sul tema della stazione in *Complainte. Variations sur le mot “Falot, Falotte”* (1884), nei *Complaintes* (1885). Cfr. Id., *Poésies complètes I. Les Complaintes et les premiers poèmes*, édition présentée, établie et annotée par P. Pia, Paris, Gallimard, 1989 (I ed. 1979), pp. 124-126. Nei *Premiers poèmes*, in una lirica presumibilmente del 1880, *Certes, ce siècle est grand!*, si può cogliere un’altra immagine suggestiva legata al mondo delle ferrovie: “Les trains et les vapeurs soufflent mangeant les lieues,/On perce des tunnels dans les monts, sous la mer” (*Ibid.*, [pp. 187-188], p. 187). Sulla presenza della stazione in Laforgue cfr. M. BAROLI, *Le train dans la littérature française*, cit., p. 151. Ma si pensi anche al Michele Calauti sopra richiamato, che, certo in un contesto meno “metafisico” di quello ritagliato da Laforgue e in un modo più superficiale e ingenuo, canta: “Addio... Quante in cor mi si affollano/Memorie mestissime e care!/Addio!... Volà il drago metallico/Sul lido deserto del mare” (*Meteore*, cit., p. 51).

“vecchiaia istupidita”⁵⁵. Del resto è così che muore, nella seconda metà dell'Ottocento, il romanzo di formazione. Di fronte alla decadenza di personaggi (e paesaggi) immobili e quasi assenti; di fronte a uno spazio non più percorribile come disordine e, quindi, non più percepibile come un insieme formante.

6. Insomma, come assimilare, come enunciare la rapidità con cui le demolizioni e le strade ferrate mutano il nostro *habitat*, la nostra tradizione e il nostro modo di porci nei confronti del Luogo (del Luogo con la L maiuscola, quel “Luogo” che non si vuole lasciare) e del passato; dell'antico che sfuma in un paesaggio desolato, del Luogo che dice se stesso in un presente sempre più scandito da linee ferroviarie, cantieri e nuove costruzioni?

Nel momento in cui si deve aggredire una nuova forma della modernità per rappresentarla, per lo scrittore in genere, ma soprattutto per il poeta, non è sufficiente riprodurre questa forma così come la si trova nella realtà. Non è facile restituire la realtà a se stessa. E lo è ancora di meno sullo sfondo classico dell'alessandrino o del sonetto o di una prosa musicale che, di fatto, è poesia — anche per questo, rispetto ai *Petits Poèmes en prose* o alle liriche dei *Tableaux parisiens*, certe pagine di *Le peintre de la vie moderne*, cronologicamente vicino, nella stesura, a *Le Cygne* (pubblicato su “La Causerie” il 22 gennaio 1860), possono sembrarci contraddittorie e scandalizzarci col loro sapore di “materiale pubblicitario”⁵⁶.

E la situazione si complica inevitabilmente se questa realtà la si pensa ostile e minacciosa, quasi una diabolica matrigna pronta a metterci in scacco ad ogni angolo. Insomma, non una *realtà che è*, con le sue innumerevoli sfaccettature da indagare, ma una *realtà che è contro*, un monolite che genera ostacoli (anche di natura fisica: non è facile passeggiare fra macerie e cantieri!). Una realtà eccezionale che deve essere addomesticata con figure altrettanto eccezionali (il cigno, appunto, ma anche i sette vecchi, etc.); una realtà che deve essere trasformata per essere detta e che il nostro immaginario non riesce a esprimere se non fissandola in virtù di una rappresentazione “mitica”, che, come le pietre⁵⁷, come le rocce-ricordi di Baudelaire, affonda le sue

⁵⁵ Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.

⁵⁶ Cfr. M. BERMAN, *Baudelaire: il modernismo per le strade*, cit., pp. 176-177.

⁵⁷ Si legga questo suggestivo passo di M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1991 (ed. or. Hambur. Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. 1957), n. 134: “les pierres [...]”

radici nell'antico, nel passato, in quel che non è più, e, infine, con una trasposizione in cui è tutta la novità sorprendente del quadro di *Le cygne*, in quel che sta per non essere più.

Si può anche affermare, come fa Macchia, che in Baudelaire “c'è la distruzione del passato osservato attraverso un monumento in costruzione”⁵⁸, ma è poi importante aggiungere che questo monumento del presente non potrebbe essere ed essere detto né *Le Cygne* senza quel passato: il “mutamento” del presente presuppone infatti il “mutato” del passato, ma è il “mutato” che si fa garante del “mutamento”. Di più, osservare e enunciare una demolizione (del passato) attraverso una costruzione (del presente), in quegli anni quasi complementi necessari l'una all'altra⁵⁹, non sarebbe una grande trovata se Baudelaire non avesse pensato di concentrare l'effetto della distruzione del passato in uno scacco vissuto nel presente, ovvero non in un'esteriore e astratta contemplazione di una demolizione o di una costruzione, ma in quelle figure eccezionali (Andromaca, il cigno, la negra) che non solo rispondono alla estraneità e alla negatività della realtà che cambia ma sono, dicono esse stesse quella negatività e quella estraneità, perché, come il poeta, si sono perse, si perdono e sempre si perderanno in un mondo nuovo, in un Luogo che muta. In figure, cioè, che rompono la sequenza distruzione-costruzione/passato-presente per offrircela intatta, senza fratture, fuori del tempo, come leggenda. Questa è la “traduction *légendaire* de la vie extérieure”⁶⁰.

Perdersi, insomma, e trasformarsi: perché perdersi significa trasformarsi. E se il mito evoca ma fissa questa trasformazione, Baudelaire moltiplica la perdita per significarne la rapidità. In questa direzione, allora, non ci è difficile richiamare le note di Starobinski (e, in qualche modo, accordarle alla lettura socio-politica di *Le Cygne* ispirata dalle intuizioni di Benjamin⁶¹), secondo le quali le distruzioni e

leur [aux hommes] révèlent la puissance, la dureté, la permanence [...] avant tout, la pierre est, elle reste toujours elle-même, elle ne change pas, et elle frappe l'homme par ce qu'elle a d'irréductible et d'absolu, et, ce faisant, lui dévoile, par analogie, l'irréductibilité et l'absolu de l'Etre”.

⁵⁸ G. MACCHIA, *L'arco di Trionfo*, in Id., *Le rovine di Parigi*, cit., [pp. 391-394], p. 393.

⁵⁹ “Démolitions: sources de l'enseignement théorique de la construction”, appunta Benjamin (*Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., p. 144).

⁶⁰ CH. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Oeuvres complètes*, cit., II, p. 698. Il corsivo è di Baudelaire.

⁶¹ Cfr. *Baudelaire e Parigi*, seconda sezione di *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 87-160, e i ricchi appunti su Baudelaire in *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., pp. 300-506. Alcuni capitoli presentati dalle edizioni italiane sono stati raccolti, insieme ad altro materiale, in W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955 (poi 1969 e 1974). Cfr. la traduzione francese *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capita-*

le ricostruzioni dell'urbanesimo a metà del secolo possono anche essere evocate "perché il sentimento malinconico non ha fine finché non trova un oggetto unico al quale applicare il suo pensiero, fissando il senso della perdita su ogni immagine che accetti di rinviargli la giustificazione del suo stesso lutto" ⁶².

7. Una tale rappresentazione è quella che informa la poesia baudelairiana, una poesia che tende a dire, a mettere in scena la sequenza delle "grandes percées", rendendole eterne più che fuggenti, epiche più che narrative.

Constatate le componenti retoriche di tale pratica, vediamo ora se, in quegli anni, era possibile consegnare alla sinteticità dei versi un tema di così scottante attualità, affrontandolo, più scopertamente, su di un piano legato al presente, alla cronaca, alla "prosa" del mondo. Questo ci consentirà di procedere ad accostamenti meno falsati dalla poco avvicabile, assimilabile e frequentabile pratica dei *Tableaux parisiens*; su cui è meglio, comunque, continuare a discutere, per tentare di ridurre al minimo l'originale e serrata "combinazione" tra mito e cronaca, che ne fa, appunto, una realizzazione isolata rispetto alla generale pratica poetica dei temi qui indagati.

"Paris change!", dunque: ma chi lo evidenzia veramente è dieci anni dopo Zola ne *La curée*. E non perché Haussmann nel 1870 lascia la prefettura, ed è così tempo di bilanci, più facili a cose fatte ma ancora "calde" — solo alla fine del 1867 Jules Ferry intraprende su "Le

lisme, préface de J. Lacoste, Paris, Payot, 1982. H.R. JAUSS, *La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui*, in *Id.*, *Pour une esthétique de la réception*, cit., [pp. 158-209], pp. 208-209 (lo studio citato è tratto da *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974), discute le tesi che Benjamin ha consegnato allo scritto *Di alcuni motivi in Baudelaire*, che si può leggere in *Angelus Novus*, cit., pp. 89-130 o, in francese, in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, cit., pp. 147-208. Secondo Jauss, grava sull'interpretazione di Benjamin lo sforzo di sovrapporre la Parigi che ha sotto gli occhi, quella novecentesca, alla Parigi descritta da Baudelaire. Il risultato è quello di disegnare un Baudelaire anticipatore di una realtà futura. Benjamin giunge a tracciare questo quadro, iscrivendo il rifiuto baudelairiano della natura, dovuto al distacco che per il disfarsi della città si verifica tra mondo interiore e mondo antico, tra anima e natura, non a un dato passivo, a un segno della memoria, commemorativo di un'esperienza vissuta, ma a un dato attivo, cui è affidato, appunto, il valore dell'anticipazione. I simboli, le immagini trasfigurate che a quel disfarsi, allegoricamente, il poeta associa ne *Le Cygne*, "où se consomme enfin l'alliance la plus intime du monde antique et du monde moderne" (Benjamin), diventano così qualcosa di più delle semplici corrispondenze, dei segnali dell'accordo sincronico dell'interiorità dell'io e della natura. Sono segnali di un mondo che verrà: "Avant mil neuf cent, les rues de Paris n'existaient pas telles que Baudelaire les avait chantées" (Benjamin).

⁶² J. STAROBINSKI, *Le figure chinate: "Il Cigno"*, in *Id.*, *La malinconia allo specchio*, Milano, Garzanti, 1990 (ed. or. Paris, Julliard, 1989), pp. 34-591, p. 48.

Temps" di dicembre la celebre serie d'articoli *Les comptes fantastiques d'Haussmann*. Ma perché Zola, come già Balzac, anche se il positivismo regola, vincola la combinatoria e la *suspense* dell'intreccio balzachiano ⁶³, non vuole trasformare gli eventi ripetibili, prevedibili ma sempre nuovi, della modernità urbana in un evento unico, isolato e irripetibile, anche se iterabile, riproponibile come identità, come avevano fatto le apparizioni baudelairiane di *Le Cygne*, spezzando il flusso del tempo e la mobilità di un quadro che mutava di continuo cornice ⁶⁴. Nel romanzo, inevitabilmente, la ricerca vince il simbolo, l'inedito vince il leggendario o, se vogliamo, rende l'inedito leggendario senza bisogno della leggenda ma affidandosi a una storia che è sì epica ma epica moderna, sciolta e libera da quel vincolo diretto e tremendo con la classicità, l'allegoria, che, a furia di rendere tutto "eccezionale e fantastico", ha finito per veicolare inevitabilmente una certa confusione tra realtà, cronaca e mito, prima, e, poi, di conseguenza, tra mito e velleità mitopoietiche.

Velleità che non sono tali in Baudelaire. Il poeta, infatti, attraverso il mito di Andromaca, esule solitaria come il cigno lontano dal suo lago, conferisce a Parigi che cambia l'aspetto leggendario di una foresta impenetrabile, arida e impercorribile. Dove la piazza demolita in trasformazione, il fatto di cronaca, il fatto diverso che ci urta e ci turba, sintetizza, tramite quelle "figure audaci" ⁶⁵, l'esilio eterno e l'isolamento assoluto dell'uomo moderno nel moderno tessuto urbano. Ovvero sintetizza, sottraendola alla continuità mutevole e al disordine infinito del fuori, l'unicità, la mostruosità e l'eccezionalità di un dato che, rapito alla cronaca, è tradotto, con figure eccezionali che di quell'eccezionalità sono figlie, in una leggenda. Una leggenda metropolitana che ne *Le Cygne* fa prossima e assimila la cronaca al mito.

⁶³ Cfr. F. MORETTI, *Homo palpitans. Come il romanzo ha plasmato la personalità urbana*, in *Id.*, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 138-163. Ma cfr. anche H.-J. LOTZ, *L'image irréaliste, bizarre et mythique de Paris chez Balzac et Baudelaire*, in *AA.VV.*, *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, cit., [pp. 93-106], pp. 96-97, che alla Parigi che cambia di *Le Cygne* baudelairiano avvicina un passo di *Le colonel Chabert*, dove Balzac "fait mention "des démolitions qui se font journellement dans Paris" ". Questo lungo racconto, pubblicato nel 1832, si può leggere in H. DE BALZAC, *La comédie humaine*, Nouvelle édition, *Études de Moeurs: Scènes de la vie privée, Scènes de la vie de Province*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1976, III, pp. 310-373, con una bella introduzione di P. Barbéris alle pp. 293-309. Per la *Curée* cfr. É. ZOLA, *Les Rougon - Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, texte intégral établi, annoté et présenté par A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1960, I, pp. 317-599.

⁶⁴ F. MORETTI, *Homo palpitans*, cit., p. 148.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

Ma la cronaca, in questo testo, è assimilata al mito, non perché il mito venga qui affidato alla scrittura, non perché venga ridotto a evento, a materia narrativa⁶⁶, cioè non perché Baudelaire abbia “un’idea del mondo antico come di un mondo a noi contemporaneo” — che il parallelo Andromaca-Troia distrutta/poeta-vecchia Parigi non è certo sufficiente a giustificare⁶⁷ —, ma perché il presente resta il dominio del falso, dell’inautentico. E se il presente è falso, e falso perché mutevole, fugace, l’unico modo per fermarlo e rappresentarlo è quello di sottrarre la cronaca ad esso, al suo mobile dominio, e di restituirla al passato. Un passato che non si troverà più nell’esterno, e che quindi, sostanzialmente, non sarà dicibile solo come passato, perché non è più; perché tutto ormai cambia, muta con estrema rapidità. Ma nell’interiorità dell’io, che sarà dicibile come presente in virtù di quel passato altrimenti indicibile; presente, ovvero, che sarà dicibile nella sua rapida trasformazione in virtù di tutto ciò che resta fermo, immoto, in virtù di quelle figure, di quei ricordi che sono più stabili della roccia.

Questa è la sfida che vince Baudelaire. Con questa pratica dell’antico, egli paradossalmente preserva, in un “eterno presente”, secondo una efficace ma non del tutto esaustiva formula di Macchia⁶⁸, la

⁶⁶ Cfr. G.P. CAPRETTINI, *Mythos/logos*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, IX, pp. 661-665, e Torino, Einaudi, 1982, XV, pp. 422-424, le cui considerazioni sono state poi rifeuse in *L’odissea del sapere*, in Id., *Lo sguardo di Giano. Indagini sul racconto*, Torino, Il Segnalibro, 1986, pp. 53-65.

⁶⁷ G. MACCHIA, *Andromaca a Parigi*, in Id., *Le rovine di Parigi*, cit., [pp. 341-349], pp. 347-348. Si legga comunque, per un utile riscontro, L. NELSON, *Baudelaire and Virgil: A Reading of Le Cygne*, “Comparative Literature”, XIII, 4, 1961, pp. 332-345 e, soprattutto, H. STENZEL, *Baudelaires “Le Cygne” - eine Studie zur Dialektik der Historisch-gesellschaftlichen Negativität im Werk Baudelaires*, “Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte”, I, 1977, pp. 464-489.

⁶⁸ G. MACCHIA, *Andromaca a Parigi*, cit., p. 348. Ma per un discorso sul tempo e il ricordo; sulla frequentazione del dolore e della solitudine, che il ricordo amplifica ma salva dal nulla, conferendo, a tale frequentazione, una sua precisa identità, oltre che un indubbio potere catartico; e sulla pratica del lavoro poetico inteso come *work in progress*, come forma della modernità in quanto somma antitetica di mutamento e durata, cfr. V. BROMBERT, “Le Cygne” de Baudelaire: *Douleur, souvenir, travail*, “Études Baudelairiennes”, III, 1973, pp. 254-261, ora, col titolo di “Le Cygne”: *The Artifact of Memory*, in Id., *The Hidden Reader. Stendhal, Balzac, Hugo, Baudelaire, Flaubert*, Cambridge (Massachusetts) and London (England), Harvard University Press, 1988, pp. 97-102, da cui si cita. Si tratta di uno studio davvero suggestivo, che lascia aperti diversi sviluppi interpretativi. Offre spunti di riflessione soprattutto sul tempo, analizzato in stretta relazione alla struttura della lirica e alla sua bilanciata progressione tra fugacità e permanenza, tra simultaneità di passato e presente, che rimangono comunque distinti, e immobilizzazione dell’esperienza. Esperienza che si traduce in un’attitudine statuaria, rituale, in cui si fissa il movimento di quelle figure che, oltre i riferimenti mitici, risolvono in se stesse, nella loro iterabile equazione in “an eternal present”, il processo “circolare” della modernità e l’alienazione che, sotto forma di caduta o di esilio, da questo rapido processo di compenetrazione del prima e del dopo deriva: “The modern ring of heroic life and the heroic aspect of modernity are worked out through a system of analogies that propose the equation

Parigi di oggi, colpita dagli sventramenti di Haussmann, perché ha ben chiara nel cuore (e, prima ancora, nella mente) la Parigi di ieri: “Nel cuore del poeta i cari ricordi della vecchia Parigi sono più pesanti degli stessi oggetti che testimoniano della sua rovina”⁶⁹. Dietro la formula e la citazione di Macchia, sorge tuttavia il rischio, cui sopra accennavamo, di riprodurre l’oggi con uno ieri che all’oggi dà una parvenza d’eternità. E, in questa fossilizzante prospettiva, non importa che lo ieri dell’oggi sia un idillio di tipo bucolico, agreste, pastorale, o una tragedia dell’antichità.

Il presente, è vero, è detto col passato e non potrebbe essere altrimenti, visto che il presente sta per non essere, e sta per non essere continuamente nell’oggi della modernità. Ma se anche in Baudelaire c’è un passato, questo non si caratterizza come *les neiges d’antan*, come “il bel tempo che fu”, come un idillio fuori dello spazio e del tempo, ma come una leggenda che raccoglie e traduce in sé, come ‘dentro’, il ‘fuori’ dello spazio e del tempo. La drammaticità stessa del quadro non è confinata nell’antico (lo ieri e il fuori della tragedia), ma è tutta ripresa e raccolta nel presente (l’oggi e il dentro della “traduction *légendaire*”), che è il tempo vero (“eterno”) dell’esilio e dell’isolamento del poeta e dell’uomo moderno nel moderno tessuto urbano; in quel presente che è già passato nel momento stesso in cui lo si enuncia e che quindi non può essere enunciato come presente se non come passato, pena la falsità della rappresentazione. E per dare l’idea della rapida trasformazione in atto — una trasformazione che non ha fine, come il “sentimento malinconico” su cui si appunta l’attenzione di Starobinski — a Baudelaire, come si diceva sopra, è sufficiente moltiplicare le figure del passato: Andromaca, il cigno, la negra.

Richiamando Starobinski, il nostro intento non era quello di conciliare letture diverse, che tali, inevitabilmente, rimangono⁷⁰, o di aprire altre strade, rinviando, appunto, fra le tante non ricordate⁷¹,

tubercular negress = Andromache as the simplest expression, and exile as the central motif” (p. 99).

⁶⁹ G. MACCHIA, *Andromaca a Parigi*, cit., p. 347.

⁷⁰ Lo stesso Starobinski riconosce le ragioni delle due letture, entrambe importanti anche se giocate su piani differenti. E, con un’onestà ormai rara, commenta: “A ragione si è affermato che “Il Cigno” comporta anche un senso socio-politico... Si avrebbe torto se lo si riducesse.” (J. STAROBINSKI, *Le figure chinate: “Il Cigno”*, cit., p. 48).

⁷¹ Si ricordi almeno H.R. JAUSS, *Zur Frage der “Struktureinheit” älterer und moderner Lyrik*, “Germanisch-Romanische Monatschrift”, XLI (Neue Folge, X), 1960, pp. 231-266, di cui parla la notizia su *Le cygne* in CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, cit., I, [pp. 1003-1009], pp. 1003-1004: “En opposant *Le Cygne* à l’Ode III de *La maison de Sylvie* de Théophile de Viau, le critique insiste sur la modernité du concept d’étrangeté et montre au’avec Baudelaire inter-

ad un'altra suggestiva lettura, ma quello di sottolineare quanto complesso resti e risulti il disegno baudelairiano; da un lato, ridimensionandone, rispetto al tema che ci interessa, la presa sul reale, col rinvio all'attività romanzesca di Zola, dall'altro stimandone l'efficacia, col'illustrare, anche se in modo piuttosto rapido, l'originalissima strategia.

Ora, comunque, quello che importa di più è ribadire lo stretto legame che ne *Le Cygne* è fra realtà, cronaca, mito e mitopoiesi; un legame che abbiamo tentato di ridurre e sciogliere e che può e deve essere enunciato, in maniera anche piuttosto didascalica, come una sequenza di elementi che, se non proprio tutti e se non proprio nella stessa serrata combinazione, potranno apparire in altri testi meno elaborati o elaborati in direzioni diverse, ma sempre e comunque a partire dallo stesso tema: quello delle demolizioni e del mutamento del tessuto urbano. Questo, bisogna ripeterlo, sarà senz'altro utile per comprendere non solo la differenza, che esiste, e non soltanto in virtù di maggiori frequentazioni critiche, fra il cigno di Baudelaire e le tante altre immagini affini dei *Tableaux parisiens*, e il Bouilhet di *Démolitions* e ancora, per la poesia italiana, il Boito di *Case nuove* e il Fontana di *Le demolizioni*; ma anche per afferrare con meno difficoltà le ragioni di un malessere collettivo che, in contesti urbani in grande trasformazione, suggerisce, a poeti diversi e lontani, simili registrazioni critiche e più o meno negli stessi anni, ovvero fra gli anni Cinquanta e Sessanta, o, per essere più precisi, fra il 1859 e il 1866 — eccezion fatta per la lirica di Fontana che è, ricordiamolo, del 1875.

8. Già Gaetano Mariani, nella sua ricca *Storia della Scapigliatura*, all'interno del capitolo dedicato ad Arrigo Boito, ricorda come tappa di "uno stadio nuovo del realismo boitiano" *Case nuove*, una poesia

vient un style nouveau qui ne résulte plus de l'imitation de la nature ni de la traduction de l'idéalité platonicienne. Contrairement à la voie classique, le chemin baudelairien mène de la clarté au mystère". Jauss è poi ritornato su *Le Cygne*, sostanzialmente negli stessi termini, con *Baudelaires Abkehr vom Platonismus und Poetik der Erinnerung*, in Id., *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik I*, Monaco, Fink, 1977, pp. 322-333: infatti, partendo sempre da quel concetto di straniamento da cui, a suo avviso, dipende tutta la struttura della lirica, illustra i molteplici movimenti fra il ricordo (su cui si era già appuntata l'attenzione di Brombert: cfr. la nota 68), il paesaggio urbano reale e le immagini mitiche che lo abitano; e mette bene in rilievo la nuova funzione dell'allegoria, che non rinvia, su un piano altro, ad un significato atemporale, ma che si irrigidisce su se stessa, rendendo oscura, misteriosa, indecifrabile l'apparizione sensibile delle cose. Cfr. infine, fra gli interventi importanti ma ormai un po' datati, F.W. LEAKEY, *The Originality of Baudelaire's Le Cygne: Genesis as Structure and Theme*, in AA.VV., *Order and Adventure in PostRomantic French Poetry*, Oxford, Blackwell, 1973, pp. 38-55. Invece, per una rassegna di più recenti interpretazioni, cfr. R. CHAMBERS, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987, pp. 167-168.

del *Libro dei versi* del 1877 ma datata in calce Milano 1866. E ne rintraccia il punto di partenza nella poco frequentata lirica di Bouilhet, *Démolitions*, da *Festons et astragales* del 1859, richiamando in nota le ancora più simili *Demolizioni* del Fontana, affidate a una raccolta dello stesso 1877, *Poesie e novelle in versi*, ma datate 2 ottobre 1875. Questo, quasi ad intensificare l'importanza della fonte, e l'influenza di questo "fine, ma troppo spesso sovrabbondante e patetico poeta del Parnasse"⁷², poi però del tutto stemperata, nel testo, con un rinvio d'obbligo che, si intuisce, esaurisce la questione, invece d'apirla, ovvero il qui più volte ricordato Baudelaire di *Le cygne*. E perché?

Perché è facile per Mariani associare Boito e, ancora più, Fontana alla "direttrice realistica" di Bouilhet e lasciare fuori campo Baudelaire come colui per il quale "i cambiamenti di Parigi offrono lo spunto per una mirabile ricostruzione allegorica della realtà, dominata dall'immagine del fantastico cigno"⁷³. E mentre Dell'Aquila intuisce e insegue una "intenzione allegorica" anche nei versi di Boito, fino a individuarla quale "centro lirico della poesia" e a rintracciarla, significativamente a scapito della forza della denuncia e della valenza sociale del testo, in un motivo scapigliato per eccellenza, ovvero il "violento mutar delle forme in cui si risolve il gran mistero della vita e della morte"⁷⁴, Giovanna Rosa, nonostante la novità dell'approccio e la ricchezza dei dati profusi nella sua opera, si muove, tutto sommato, ancora sulla scia di Mariani; infatti, subito dopo aver felicemente evocato lo smarrimento di fronte allo scenario inquietante della città, che chiude *Case nuove* in modo davvero originale, come suggeriscono Quadrelli e Di Benedetto⁷⁵, la Rosa ricorda la predilezione per gli spazi fuori porta rinvenibile negli abbozzi e nei frammenti degli autori di quegli anni (la fuga oltre le mura cui già sopra si accennava) e, per contro, la difficoltà a rintracciarvi "la rappresentazione di una realtà in movimento", concludendo: "È inutile scegliere a proprio modello

⁷² G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 335.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ M. DELL'AQUILA, *La lacerazione delle forme e l'allegoria della morte nel "Libro dei versi" di Arrigo Boito*, cit., pp. 63 e 58.

⁷⁵ Cfr. R. QUADRELLI, *Poesia e verità nel primo Boito*, introduzione a A. BOITO, *Poesie e racconti*, Milano, Mondadori, 1981, [pp. 5-25], p. 17 ("[...] la sorpresa è tutta nell'alto grado di simbolicità del finale", nella "visione del cieco che smarrirà la strada che più non riconosce nella città che cambia, vero simbolo dello smarrimento e del sogno di ognuno di fronte alla realtà che cambia"); A. DI BENEDETTO, "Case nuove" di Arrigo Boito o le rovine di Milano, cit., pp. 522-523, che riduce la componente allegorica supposta da Dell'Aquila: "La fine della vecchia Milano non è allegoria di nulla [...] Il poeta intuisce il destino di *déraciné* dell'abitante delle città moderne". Si vedano comunque i paragrafi 10 e 12 del presente intervento e le relative note.

Baudelaire se non si comprende che l'autore delle *Fleurs du Mal* è soprattutto il poeta della metropoli moderna" 76.

Tutto vero. Ma se Baudelaire opera una "traduction *légitime* de la vie extérieure" e consegna la cronaca al mito e non alla realtà, in una lirica dove la traduzione è evidentemente più importante dell'originale, del 'testo a fronte', del quadro, della piazza deserta della città, non è detto che non si possa procedere in modi diversi, anche se meno efficaci, nel tentativo di rendere gli scempi edilizi, le demolizioni e il malessere che da queste rapide trasformazioni del tessuto urbano viene al cittadino. Quello che si vuole dire, insomma, è che troviamo abbastanza inutile un confronto serrato, magari oscillante fra filologia e ricerca erudita — del resto già, almeno in parte, enunciato dal Mariani. In questa direzione, è infatti inevitabile concentrarsi più sulle differenze che sulla significativa comunanza di intenti di alcune liriche, che registrano, ognuna a suo modo, un malessere diffuso in due diverse ma, come abbiamo visto, avvicinati aree urbane in grande trasformazione; spazi emblematici di una modernità che corre "per le strade" di Parigi e di Milano all'incirca nello stesso giro di anni, e "per le strade" di quelle città va dunque registrata 77.

9. Solo che la città può essere quella di Baudelaire, "un espace topique, certes, mais qui projette la visibilité même de sa surface humaine dans le lieu intérieur psychique où s'engendrent les fantômes et les affects du poète" 78, o quella di Bouilhet, dove non c'è nessun luogo interiore e neanche un preciso "spazio topico", ma solo un'episodio astratto di vita urbana, più che realisticamente, come vorrebbe il Mariani, espressionisticamente resa con una serie di versi, dove la stessa classica eleganza formale non dà, per contrasto, la notizia di un divenire, di un mondo che cambia, ma fissa semplicemente un compianto, un rivenire nostalgico del "coeur, qui [...] frémit" 79; un rivenire che non libera nessuna dialettica tra antico e nuovo e non si attesta nemmeno su una certa pensosità melanconica. Il lirismo di Bouilhet si traduce in elenco e quello che resta è solo una poesia sulle demolizioni, che non a caso richiama subito alla memoria, per gli stessi termini utilizzati, non un'altra poesia (magari sulle rovine o sull'"abisso" citta-

76 G. ROSA, *Il mito della capitale morale*, cit., pp. 28-29.

77 Cfr. M. BERMAN, *Baudelaire: il modernismo per le strade*, cit..

78 W. KRYSINSKI, *Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne*, cit., p. 37.

79 L. BOUILHET, *Oeuvres. Festons et astragales, Melaenis, Dernières chansons*, cit., p. 107.

dino) ma una prosa di Gautier citata da Benjamin — che, tra l'altro, sulle demolizioni, cita molte di queste riflessioni e pochissimi versi 80.

Una prosa, dunque: questa è la direzione in cui ricercare. Non l'Hugo dei "chapiteaux brisés" 81 ma l'articolo descrittivo, a metà strada fra il resoconto giornalistico e la prosa fine e lirica di Gautier. Un articolo liricamente intitolato *Mosaïque de ruines* e significativamente incluso in una miscellanea dedicata a *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle*, edita nel 1856 da Morizot; ovvero solo un anno prima di *Démolitions* e tre anni prima di *Festons et astragales*, volume dove troverà posto quella lirica, come si è già avuto occasione di dire.

Ora, sarebbe interessante sapere se Bouilhet avesse presente questa prosa di Gautier al momento della composizione, perché tante sono le riprese. Riprese che potrebbero però costituire delle semplici coincidenze, visto che il triste panorama aperto dagli sventramenti è lo stesso, e la lingua utilizzata per dirlo pure. Ma se è subito facile rintracciare, nei due testi, termini comuni come "murailles", "cheminées", "chambres", "papiers" etc., poi, ad una seconda e più attenta lettura, si scopre che c'è di più. Alle "maisons ouvertes" di Gautier corrispondono le "maisons éventrées" di Bouilhet, collocate suggestivamente proprio in apertura. Le "maisons" di Gautier sono poi sospese "sur l'abîme", che è quello stesso abisso in cui il "coeur" già ricordato custodisce, conserva gelosamente quel privato, quell'intimo che la demolizione mette a nudo: "Mon coeur, qui garde en ces abîmes, / Comme une perle au fond des mers, / Un trésor de pitiés intimes [...]". "Un trésor de pitiés intimes" che è forse ancora un'eco del "mystère des distributions intimes" di Gautier, eco anticipata dalle "secrètes anatomies du foyer" e amplificata, più sotto, da quel "secret de ses rêves d'or". Dove il discorso sul collettivo si connette, restringendosi per una strofa, a quello su un povero poeta che confida i suoi sogni al nido di rondini e che offre anche lui, come tutti gli altri anonimi senza tetto delle case demolite, l'intimità della sua modesta ma cara abitazione, la "mansarde fidèle", e, ciò che più conta, appunto, l'intimità dei suoi sogni, dei pensieri di gloria 82.

Dopo un accenno di questo tipo ci si aspetterebbe quasi una im-

80 W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., p. 145.

81 Cfr. V. HUGO, *A l'arc de triomphe*, da *Les voix intérieures* (1837), in *Id., Oeuvres poétiques*, I, *Avant l'exil 1802-1851*, Préface par Gaetan Picon, édition établie et annotée par P. Albouy, Paris, Gallimard, 1964, [pp. 936-948], p. 937.

82 L. BOUILHET, *Oeuvres. Festons et astragales, Melaenis, Dernières chansons*, cit., [pp. 106-108], pp. 106-107.

pennata. Insomma, si sezionano le case ma anche le coscienze, comprese quelle dei poeti. La demolizione è qui qualcosa di maledettamente opprimente. Dice, soprattutto, la perdita della tradizione e della libertà personale, familiare, civica (il “foyer qui vécut cent ans”, e ancora “Mon coeur frémit, ma foi s'écroule,/Devant ces manoeuvres impurs/Dont la cognée ouvre à la foule/La conscience des vieux murs”), finanche di quella, più specificatamente, sessuale (“Ils ont tout mis sous l'oeil du jour / [...] Jusqu'aux alcôves de l'amour”) ⁸³. Eppure il finale delude le nostre attese. E forse le delude anche perché Bouilhet non poteva contare, in proposito, sui suggerimenti di Gautier: infatti, nel *Mosaïque des ruines*, nonostante non potesse reprimere completamente, di fronte alla distruzione della vecchia Parigi, quel senso di malinconia e di dolore sopra ricordato, rispetto alla visione negativa che della moderna configurazione della città avevano alcuni suoi contemporanei, come Thiers o Fournel ⁸⁴, il “poète impeccable” era già incline ad una percezione sensibilmente adeguata al nuovo paesaggio urbano. E i nuovi viali di Parigi gli apparivano come un segno esemplare di quella civiltà che per il suo costante e attivo progredire ha bisogno di luce, aria e spazio e che, per questo, naturalmente apre ampi viali nel buio labirinto di vicoli, angoli di strade e viottoli ciechi della città vecchia, bonificando a suo modo il proprio territorio e abbattendo i vecchi edifici come il colono americano abbatte gli alberi per crearsi il proprio spazio nella natura ⁸⁵.

Ma, ritornando a Bouilhet, le attese che il testo di *Démolitions* sembra aprire, specie nella sua parte centrale, e che il finale invece delude

⁸³ *Ibid.*.

⁸⁴ Cfr., come esempio, V. FOURNEL, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, Lecoffre, 1865, che, tra l'altro, ben evidenzia la pericolosa mentalità da ingegnere ferroviario di Haussmann, notando che, per evitare una curva e abbreviare una strada, egli non esita ad aprire breccie nel tessuto urbano parigino così come fanno nel resto del territorio francese le gallerie delle ferrovie (p. 40). Significativo questo nuovo parallelo tra ristrutturazione della città e ferrovia e significativa anche la scelta di Nadar di esemplificare nel treno, ridimensionandolo e facendolo apparire un ridicolo “giocattolo”, le “brutture” del mondo, da cui si può ormai fuggire in virtù della “navicella di un aerostato”, che ci fa guadagnare una nuova “distanza” da cui è facile far “scendere” “l'indifferenza, il disprezzo, l'oblio, e persino il perdono...”: “Ancor più giocattolo quel briciolo di treno che ci trasmette dal basso lo stridulo sibilo del suo fischietto quasi a forzare la nostra attenzione, e che procede grazioso e placido — nonostante le sue quindici leghe all'ora — su invisibili rotaie, ornato dal suo esiguo pennacchio di fumo...” (cfr. NADAR, *Il primo tentativo di fotografia aerostatica*, in ID., *Quando ero fotografo*, a cura di Michele Rago, Roma, Editori Riuniti, [pp. 53-68], pp. 54-55; ed. or. Paris, Flammarion, 1900, ma vari capitoli erano già apparsi nelle riviste “Paris-Photographe” e “Nouvelle Revue Internationale”, tra cui probabilmente quello citato, che si riferisce, in particolare, a vicende dell'autunno 1858).

⁸⁵ TH. GAUTIER, *Mosaïque des ruines*, in AA.VV., *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Morizot, 1856, p. 40.

radicalmente, non erano certo praticabili. E sostanzialmente perché, in questa lirica, non emerge mai, di fatto, la volontà di soddisfare (e di frequentare) quelle attese. Bouilhet scrive su un dato di cronaca per scivolare più facilmente nella realtà; più facilmente, almeno, di quanto gli consentano le sue raffinatezze parnassiane, il suo modo di far poesia. Egli offre così un quadro attuale, perché lascia apparire apertamente un rapporto con la storia del tempo; ma, al tempo stesso, ne sfuma la complessità dando voce, nel finale, a “la pudeur des pierres” e invocando ancora una volta, “sur le mode pathétique” e “contre la civilisation moderne victorieuse”, la natura romantica delle “lieries”. Con Jaus: “l'univers particulier de la “douceur du foyer” est retranché du réel et cette sentimentalité le pare de la beauté des ruines, propre à ce qui n'est “dejà plus”” ⁸⁶.

On dit qu'au soir, dans les ténèbres,
L'essaim des souvenirs troublé
Fait sonner ses ailes funèbres
Sur ces restes démantelés...

Pour les couvrir, montez, ô lieries!
Brisez l'asphalte des trottoirs,
Jetez sur la pudeur des pierres
Le linceul de vos rameux noirs!

Cercueils froids que le sage envie,
J'ai vu votre ombre et vos lambeaux,
Mais ces sépulcres de la vie
Sont plus mornes que les tombeaux!

Cantare, nel finale, i “sépulcres de la vie [qui] sont plus mornes que les tombeaux” ⁸⁷, non restituisce certo il dato storico delle demolizioni alla realtà, a quella complessa realtà che, in quegli stessi anni, vede agire contro l'autonomia individuale, contro la personalità del singolo cittadino, altri fattori, oltre alle demolizioni. Come, per esempio, la luce a gas ⁸⁸, o, ancora, la ferrovia, che pone un termine alla libertà di guidare il mezzo di trasporto individuale come e quando si vuole ⁸⁹. Quel mezzo un tempo interamente affidato alla velocità nota e, in genere, controllabile del cavallo ⁹⁰; il quale, intorno agli anni

⁸⁶ H.R. JAUS, *Le douceur du foyer*, cit., p. 286.

⁸⁷ L. BOUILHET, *Oeuvres. Festons et astragales, Melaenis, Dernières chansons*, cit., p. 108.

⁸⁸ W. SCHIVELBUSCH, *Luce*, cit., pp. 35-37, 139, 161-162, 175, 185.

⁸⁹ ID., *Storia dei viaggi in ferrovia*, cit..

⁹⁰ Mutiamo per un attimo i tempi e gli spazi delle nostre riflessioni, con un piccolo salto all'indietro e orientando l'attenzione sull'Inghilterra (su cui si leggano almeno, a proposito di

Sessanta del XIX secolo, mentre perde prestigio nei trasporti, ritorna significativamente ad acquistarne, come animale parlante, “dentro racconti o poesie come quelle di un Lev Tolstòj o di un Victor Hugo”⁹¹.

locomotive e progresso, due rapide pagine di R. CESERANI contenute in *La modernolatria, la macchina, la polemica antimacchinista*, nel bel volume miscelaneo *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci, Milano, Principato, 1991, [pp. 241-253], pp. 245-246, oltre alle note più estese affidate al recente libro dello stesso Ceserani, *Treni di carta*, cit.). In una strofa di Thomas Gray (1787-1848) — che non è, si badi, l'elegiaco cantore settecentesco — posta sotto il frontespizio della terza edizione del 1822 delle *Observations on a general Iron Way* (I ed. 1820), che mostra delle locomotive Blekinsop che tirano vagoni passeggeri e vagoni merci, possiamo leggere questo verso: “No speed with this, can fleetest Horse compare” (Nessun cavallo, nemmeno il più veloce, può uguagliare la velocità di questa). La locomotiva, dunque, vince il cavallo, il mezzo artificiale vince il mezzo naturale. Ma è significativo che questo scrittore — il primo, a quanto dice F.D. KLINGENDER (nel suo poderoso *Arte e rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi, 1972, p. 198), “a sviluppare nei particolari l'idea di una rete ferroviaria nazionale” — affronti il tema di questa nuova formidabile rapidità confrontandola con quella del cavallo; il quale è qui non solo un mezzo noto di locomozione utilizzato per un raffronto, ma anche un termine che aiuta a familiarizzare con la macchina e la sua misteriosa velocità. Le avvicina, insomma; le addomestica e le serve con uno slogan ai lettori. Non importa, dunque, che nessun cavallo, anche il più veloce, sia capace di superare la locomotiva Blekinsop: importa invece che un elemento naturale, da noi compreso, assimilato, frequentato ed amato, ci presenti e, a sua volta, ci aiuti a comprendere (e, se è possibile, ad amare) questa fredda, metallica e anonima immagine della rapidità che è la locomotiva. Insomma, l'associare la macchina al cavallo è, nel verso di Gray, un modo efficace non solo per ostentare le doti della locomotiva ma anche per tentarne un addomesticamento celere e indolore. Ma è possibile anche che l'immagine del cavallo venga assorbita in quella della macchina e finisca inconsapevolmente per rappresentarne l'anima demoniaca e impersonale, non restando estranea a una rapidità che non si comprende, che non si controlla e che, per questo, diviene un'inesauribile fonte d'angoscia. Emblematico, per restare nell'ambito britannico, il caso raccontato più di vent'anni dopo da Thomas De Quincey in *The English Mail-Coach (Il postale inglese)*, saggio del 1849 con il quale, secondo Calvino, comincia l'“era della velocità nei trasporti come nell'informazione”: “De Quincey descrive un viaggio notturno sul box di un velocissimo mail-coach a fianco d'un gigantesco cocchiere profondamente addormentato. La perfezione tecnica del veicolo e la trasformazione del guidatore in un cieco oggetto inanimato mettono il viaggiatore in balia dell'inesorabile esattezza della macchina. Nell'acuità di sensazioni provocatagli da una dose di laudano, De Quincey si rende conto che i cavalli stanno correndo alla velocità di tredici miglia all'ora sul lato destro della strada. Questo vuol dire un disastro sicuro, non per il mail-coach velocissimo e robustissimo ma per la prima malcapitata carrozza che si troverà a procedere per quella strada in senso contrario!” (cfr. I. CALVINO, *Rapidità*, in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993 (I ed. Garzanti, 1988), [pp. 39-62], pp. 47 e 48). Qui il cavallo ha perso la sua autonomia ed è diventato parte integrante di una macchina che sfugge al controllo dell'uomo, eclissatosi in essa almeno tanto quanto l'animale. Ancora quarant'anni e sarà *La bête humaine*, in una fusione metaforica che si impone fin dal titolo, come ricorda R. BARTHES in una breve ma finissima nota introduttiva premissa all'edizione italiana del romanzo (Milano, Rizzoli, 1976 e successive ristampe). Ma si confronti anche G. MACCHIA, *Il romanzo come ossessione* (1977), in ID., *Le rovine di Parigi*, cit., pp. 259-263, dove sono diversi punti di contatto con l'intervento di Barthes. Cfr. inoltre C. QUIGUER, *Nouveautés mécaniques et continuité du vivant: la machine intérieure*, in ID., *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979, pp. 197-326 (in particolare le pagine introduttive 199-207); R. CESERANI, *La bestia umana di Emile Zola*, Torino, Loescher, 1989 e dello stesso, *Il romanzo ferroviario di Zola*, in *Treni di carta*, cit., pp. 103-132.

⁹¹ Cfr. G. LONARDI, *Gli dei del cavallo*, in ID., *Alcibiade e il suo dèmone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Verona, Essedue, 1988, [pp. 137-152], p. 137.

10. *Case nuove* sposta leggermente il discorso, e non solo nel titolo. Non si tratterà, infatti, per Boito, cittadino milanese, di impartire, in una patetica rievocazione degli edifici semidiroccati, l'estrema unzione ai vecchi palazzi demoliti, ma di lamentare il disordine, il contrasto del nuovo e dell'antico, non ricomposto con intelligenza dagli architetti, dagli edili o dagli ingegneri. E non perché le demolizioni in sé non attirino, in quella Milano che si sta trasformando in grande città moderna, l'attenzione degli scrittori — nello stesso anno in cui Boito scrive *Case nuove*, esce la già citata *Paolina*⁹², dove è registrata la demolizione del Coperto dei Figini con passaggi non molto dissimili da quelli consegnati ai versi boitiani (“messo in conto il grado più alto della poesia”⁹³). Ma perché il vero obiettivo di questa lirica — la cui originalità si esprime, oltre che nel finale, nella sua prima parte, più ideologica che descrittiva — sono gli scempi edilizi, affrontati con piglio polemico e battagliero da vero scapigliato, e proprio nel mezzo di quegli “anni caldi” in cui esplose a Milano il fenomeno della Scapigliatura⁹⁴. Annota dunque correttamente Baldacci: “È un'invettiva del fratello d'un architetto militante contro il nuovo assetto edilizio e urbanistico che si stava dando a Milano”⁹⁵.

Del resto, di demolizioni, in *Case nuove* si parla, eccome. Per rendersene conto, basta leggere la seconda parte della poesia, che consta, per l'appunto, di due parti, molto diverse ma ben equilibrate, anche da un punto di vista strutturale⁹⁶. Seconda parte che però — esclusa la sortita finale, davvero eccezionale, e arricchita, nell'ultimo verso, da una ripresa dantesca tratta da *Purgatorio XXXIII*, 33⁹⁷ — è quella

⁹² È tornato recentemente su questo romanzo V. RODA, *Il patetico e il perturbante nella città di I.U. Tarchetti*, relazione letta al convegno su *La Ville et la Littérature*, (Liège, 18-19 mars 1993), i cui atti sono di imminente pubblicazione.

⁹³ M. DELL'AQUILA, *La lacerazione delle forme e l'allegoria della morte nel “Libro dei versi” di Arrigo Boito*, cit., p. 59.

⁹⁴ Cfr., oltre alla già citata *Storia della Scapigliatura* del Mariani, la bella *Introduzione* di M. LAVAGETTO ad A. BOITO, *Opere*, Milano, Garzanti, 1979, che è attenta anche al dato storico e non solo a quello formale, “tecnico”.

⁹⁵ Cfr. *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. Baldacci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, I, p. 908.

⁹⁶ Corrispondenti ai vv. 1-17 e vv. 18-34. Cfr., a questo proposito, A. DI BENEDETTO, “*Case nuove*” di Arrigo Boito o le rovine di Milano, cit., pp. 504-506.

⁹⁷ Non per questa ripresa, da noi ipotizzata, ma, più in generale, sulla presenza di Dante in Boito ed altri esponenti della Scapigliatura (Praga, Tarchetti, Dossi) si legga il saggio di C. PAOLAZZI, *Cultura e “paradiso perduto”: note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in AA.VV., *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1974, pp. 262-337: in particolare le pp. 290-310 raccolte sotto il titolo di *Dante come mito e modello in Arrigo Boito*. Cfr. inoltre, per un quadro d'insieme, il volume di V. MARINI, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e classicismo*, Torino, Loescher, 1968.

meno originale e più influenzata da Bouilhet, nonostante celi un po' la fonte il lessico aulicizzante, impiegato con l'evidente intento di restituire alla lingua quell'antico che nel mondo non è più o sta per non essere più. Si possono richiamare: gli "augelletti fidi" e i "nidi", le "muraglie", la "mannaia", il "sacro mister de' focolari", ripreso dopo dagli "straziati lari" che "mostrano al sole l'alcova e la fogna/senza pietà di vel che li ripari"⁹⁸.

Giova comunque a *Case nuove*, rispetto a *Le demolizioni* di un Fontana, la sinteticità, oltre alla bilanciata struttura. 34 versi contro i 120 di Ferdinando Fontana, giornalista portato naturalmente al componimento lungo, liricamente meno agguerrito di un Boito, dove si conta, per esempio, parecchie riprese dalla tradizione colta. Dante⁹⁹, appunto, qui particolarmente significativo, oltre che per la ripresa in sé, per il contesto polemico e civile di questo canto boitiano; e poi anche Petrarca, etc..

Inoltre è forse possibile leggere l'attacco di *Case nuove* con un'eco proveniente da una lirica di Parzanese sugli operai: "Fatichiam. Via gli archibusi,/via le daghe ed i coltelli;/a trattare noi siam usi/*pialle, mangani e martelli*"¹⁰⁰ (nostro il corsivo). Si tratta, è evidente, di un testo lontano, che qui ci piace richiamare non soltanto come suggestione, filologicamente e storicamente discutibile, ma come possibile punto di partenza altro, per tentare di comprendere meglio l'originalità del discorso di un Boito appena ventiquattrenne, non rispetto a Baudelaire e a Parigi ma nei confronti di un passato italiano non così remoto e distante, come, a prima vista, potrebbe sembrare.

Gli operai del testo citato, dunque, manzonianamente esortati all'obbedienza e al sacrificio dall'autore, il sacerdote liberale Pietro Paolo Parzanese, sono ancora degli uomini; delle unità che lavorano con pialle, mangani e martelli, ovvero con strumenti edili e tessili, ma delle unità riconoscibili come tali. In *Case nuove*, dove chi scrive non è un cattolico pugliese trapiantato a Napoli, che vive ed opera comunque

⁹⁸ Cfr. A. BOITO, *Case nuove*, in ID., *Tutti gli scritti*, cit., p. 11. Per un utile panorama sulla lingua poetica secondooctocentesca, nel giro di anni che qui ci interessano, cfr. il saggio di A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLVIII, 504, 1981, pp. 573-599, oltre ai cenni contenuti nel paragrafo *Fra tradizione e innovazione* di L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 135-145.

⁹⁹ E. CHIERICI nelle *Note* all'edizione Garzanti citata delle *Opere* di Boito, per esempio, rinvia per gli "augelletti", ad un altro passo del *Purgatorio* (XXVIII, 14).

¹⁰⁰ P.P. PARZANESE, *Gli operai*, in *Poeti minori dell'Ottocento italiano*, cit., I, [pp. 224-225].

fin oltre la soglia della prima metà del secolo XIX, ma un intellettuale che passa l'adolescenza e la prima giovinezza fra Milano e Parigi negli anni che corrono dal '53 al '66¹⁰¹, gli operai sono scomparsi. Sono oscurati dai loro stessi strumenti di lavoro, alcuni dei quali, come i martelli citati dal Parzanese, assumono una connotazione decisamente negativa e anonima. Non rappresentano cioè più nessuno, ma solo l'onda spietata e freddamente impersonale della "strage" e della "ruina" dei tempi moderni. Di più, la rapida accumulazione iniziale ("Zappe, scuri, scarpelli,/Arieti, martelli [...]"), che può ricordare, in prospettiva, certo lavoro del Boito librettista, non permette, al lettore, di operare subito delle nette differenze e di assegnare a ogni strumento citato il ruolo che ha nel lavoro d'insieme. Questo amplifica l'effetto di fredda anonimità, che non è solo nel modo di costruire ma anche, e inevitabilmente, nel prodotto finito, in quella "casa bianca/ grave di fregi vieti" in cui Boito "stigmatizza il carattere convenzionale e vanamente esornativo di queste nuove costruzioni"¹⁰². Ancora. L'artificio dell'accumulazione prepara e dinamizza il non facile ingresso di una formula forte come quella dei "tempi irrequieti"; quei tempi popolati oggi da un'umanità che procede così rapidamente che pare ormai essere sopra una china, un abisso.

Ritorna allora in mente — con l'abisso e l'impersonale schiera di "strumenti di strage e di ruina" che quotidianamente lo avvicina e lo consegna, quale sua immagine paradigmatica, alla modernità — Bouilhet e la sua anonima "cognée", la "scure" che apre alla folla la coscienza dei vecchi muri, che potrebbe richiamare, nella seconda parte del testo boitiano, la "mannaia" — una scure più simbolica e maledetta — che "viene ad urtar" contro il "sacro mister de' focolari". Vero. Ma in *Case nuove* quello che resta impresso è il plurale. Non una scure, un'ariete o un martello. Ma scuri, arieti, martelli. Ed è questo plurale che restituisce, originalmente, non un episodio astratto, lontano dalla realtà, come le *démolitions* su cui piange e freme Bouilhet, ma un fenomeno sociale ed economico molto concreto e complesso. Quello, appunto, del nuovo assetto urbanistico, di cui Boito cerca l'origine non solo (e non tanto) nell'alternarsi della costruzione (le case nuove, "bianche" della prima parte) e della distruzione (gli edifici

¹⁰¹ Cfr. P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942. Si veda inoltre, su di un piano meno biografico, A. ROMANÒ, *L'opera giovanile di Arrigo Boito*, "Paragone", 34, 1952, ora in ID., *Il secondo romanticismo lombardo e altri saggi sull'Ottocento italiano*, Milano, Fabbri, 1958, pp. 67-83.

¹⁰² *Poeti minori dell'Ottocento*, cit., p. 908.

demoliti, sventrati della seconda), ma, soprattutto, nella sistematicità dello scempio edilizio.

Una sistematicità che non ha requie e per cui ogni giorno suona "l'ode alla calce e al rettifilo!". Una sistematicità fredda e impersonale contro la quale nulla può ormai il canto dei poeti ("Piangan pure i poeti"); neanche quello asistemico, disarmonico e provocante ("La progenie dei lupi e delle scrofe/oggi è sovrana [...]") che Boito recita in questa poesia in cui si alternano, appunto, in modo irregolare, settenari, quinari e endecasillabi, quale controcanto ideale all'alternanza priva di grazia prodotta dagli accostamenti fra i nuovi e convenzionali (bianchi) edifici e quelli antichi, superstiti o mezzi diroccati.

Resta così al poeta la constatazione di uno scacco, e di una resa. Di fronte a questa situazione bloccata, infatti, non si possono confezionare facili suggerimenti, o inseguire improbabili risposte. Ma è proprio nell'impossibilità di rispondere, di replicare, che Boito riesce ad attribuire quello scacco, in maniera estremamente intelligente, non solo a una perdita (l'antico, la tradizione, l'intimità che scompaiono) ma anche (e soprattutto) a un "perdersi". Un "perdersi" che si manifesta nel sostare confuso e attonito, sul marciapiede di una via, di un "cieco brancolante" che, nelle nuove prospettive urbane aperte dai rapidi mutamenti dell'assetto edilizio, "smarrirà" il suo cammino, il suo sereno e antico passeggio, affidato a una memoria ormai inutile nel quadro di una Milano in perenne trasformazione.

È, questa, una situazione molto simile a quella messa in scena da *Le cygne* e da altri componimenti dei *Tableaux parisiens*, dove però è proprio la memoria l'elemento che salva. Di più. In Boito si tratta di un passeggiare sospeso in senso fisico, che non ha molto da spartire con la *recherche entre la rue et l'intérieur* del *flâneur* baudelairiano — rievocata con affetto, nel mondo dei *passages*, da Walter Benjamin — e che non è neppure suffragato dalla presenza di una di quelle "figure audaci" che rispondono all'urto di una realtà eccezionale, mostruosa, e trasformano lo scacco, dandone un'immanente e iterabile rappresentazione. Sarebbe riduttivo, infatti, offrire al cieco di Boito un "passaggio" nella *troupe* di Baudelaire: Andromaca, il cigno, la negra, i sette vecchi, etc.¹⁰³ Ma, più che riduttivo, sarebbe fuorvian-

¹⁰³ Arnaldo Di Benedetto parla della "visione del cieco" come di "un'immagine carica di significato, non indegna d'un Baudelaire" e chiama in causa l'Eliot critico, che sottolinea come le immagini della vita quotidiana siano portate alla massima intensità dal poeta francese, che le presenta realisticamente e al tempo stesso fa significare loro qualcosa che le trascende ("Case

te. Fuorviante, vogliamo dire, e riduttivo rispetto allo stesso Boito, al finale di *Case nuove*, comunque sorprendente, e alla lirica nella sua interezza.

Nel finale la ripresa dantesca, che è in quel "com'uom che sogna", sintetizza infatti le acquisizioni delle prime due parti. E se non lo fa con gli attributi di una "figura audace", ma, più semplicemente, con quelli di una formula derivata, ciò non deve e, di fatto, non può inficiare l'eccezionalità, per i tempi, della proposta boitiana legata agli ultimi tre versi di *Case nuove*. Dove, in virtù dell'"om che sogna" dantesco, Boito sa efficacemente comprimere — in un orizzonte indefinito e indefinibile di trasformazioni, quali sono quelle che appartengono al sogno e, al tempo stesso, alla modernità — la confusione quotidiana, ma "eterna", tra antico e nuovo, che assimila e strugge l'io del cittadino moderno. Un cittadino cieco e smarrito di fronte ad un mondo non più conoscibile ed enunciabile come tale, cioè come conoscenza e come frequentazione, o, meglio, come somma di due termini che potrebbero rendere possibile, in una cronaca non parziale (e si pensi, ancora, alla struttura bipartita della lirica boitiana), una più serena e consapevole pratica dell'antico e del nuovo, del passato e del presente, entrambi finalmente accettati e discussi.

11. In Ferdinando Fontana niente di tutto questo. E basta leggere l'inizio di *Le demolizioni* per sincerarsene.

Pietre, da tanti secoli
In un bacio congiunte,
Travi e barre, dall'acqua
E dal sole consunte,
Barcollanti casipole,
Ieri viventi ancora,
Oggi il Tempo vi mormora:
"È giunta l'ultim'ora!"¹⁰⁴

E tutto il testo prosegue su questa linea.

nuove" di Boito o le rovine di Milano, cit., pp. 506-507). Rodolfo Quadrelli, citando *A Emilio Praga, A Giovanni Camerana e Case nuove*, si spinge più in là e avvicina la poesia di Boito a "tutta la migliore poesia moderna, da Baudelaire a Laforgue a Eliot", in quanto rappresenta la "vittoria che il finito consegue sopra il sogno, ma in maniera tale che il sogno permane, in modo inquietante, all'interno del finito". La conseguenza immediata di questa lettura è quella di separare l'inizio, la situazione reale della Milano sventrata (il "finito"), dal finale, che "ci offre una proiezione visionaria che si colloca altrove" (*Poesia e verità nel primo Boito*, cit., p. 17). Si veda comunque il paragrafo 12.

¹⁰⁴ F. FONTANA, *Le demolizioni*, in *Id., Poesie e novelle in versi*, cit., p. 33.

Quello che si può proporre, allora, è un'operazione simile a quella tentata su Bouilhet. Cercare cioè, fuori del testo, un adeguamento della lirica alla prosa.

Qui è inutile, infatti, recuperare le fonti, a partire dallo stesso Bouilhet, peraltro ben segnalato, a suo tempo, dal Mariani¹⁰⁵. Ed è senza dubbio più interessante cercare le motivazioni di questo testo in una cronaca, in una prosa anche successiva. In un brano, cioè, che non ispiri direttamente la poesia ma che ne giustifichi, in prospettiva, la stesura.

Inoltre, fra il 1866 di *Case nuove* e il 1875 di *Le demolizioni* sono quasi dieci anni, in cui la realtà urbana di Milano si è ancora, e notevolmente, modificata e ne è spia la stessa occasione della lirica, sottolineata dalla data in calce (il 2 ottobre 1875, nella notte del quale viene atterrato un gruppo di vecchie case in piazza Duomo) e dal titolo "cronachistico" con il quale è anche nota questa poesia, ovvero *Le demolizioni del Rebecchino*. Ma, soprattutto, si prepara e si avvicina una vera e propria esaltazione di quella stessa realtà in movimento. Un'esaltazione cui non mancherà di partecipare lo stesso Fontana, firma prestigiosa del giornalismo milanese¹⁰⁶.

Il brano di Ferdinando Fontana cui ci stiamo riferendo è quello dedicato — nel già citato volume II di *Mediolanum* dell'editore Valardi — a *La vita di strada*¹⁰⁷. Un brano che rompe il ritmo ufficiale delle celebrazioni, malgrado qualche inevitabile concessione, e ricorda nelle sue pagine iniziali, con un taglio secco ma attenuato da una bonaria e affettuosa ironia, alcune "innovazioni edilizie"¹⁰⁸ non proprio felici, che toccano la Milano degli anni precedenti l'Esposizione universale del 1881. Queste innovazioni, un po' come in *Case nuove* di Boito, rendono "ancor più evidente" l'"antitesi perenne" dell'"as-

¹⁰⁵ G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, cit., pp. 778-779.

¹⁰⁶ Su Fontana, oltre alla *Storia della Scapigliatura* del Mariani, cfr. gli accenni contenuti nel volume dello stesso, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 286 e 500-505. Inoltre, per capire il quadro entro il quale Ferdinando Fontana e altri giornalisti si muovono, si veda l'utile e divertente articolo di G. DOSSENA, *Un anno di libri e giornali*, in AA.VV., *Milano 1874*, Milano, Strenna dell'Istituto Ortopedico Gaetano Pini, Milano, 1974, pp. 27-94. Ci sia concesso richiamare qui anche il saggio di M. MONTEVERDI, *1874: le arti del disegno a Milano*, *ibid.*, pp. 97-123. Per la distruzione dell'isolato del Rebecchino cfr. l'apparato iconografico e le note a questo di L. GAMBI, M.C. GOZZOLI, *Milano*, cit., p. 276. Ne parlano, in relazione alla poesia di Fontana, E. JANNI (a cura di), *I poeti minori dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1958, III, p. 97, e A. DI BENEDETTO, "Case nuove" di Boito o le rovine di Milano, cit., p. 517, che cita lo Janni e l'antologia di F. FONTANA, *Poesie vecchie e nuove (1876-1891)*, Milano, Presso l'autore, 1892, pp. 202-206.

¹⁰⁷ F. FONTANA, *La vita di strada*, in *Mediolanum*, cit., II, pp. 130-156.

sembramento di strade e di straducole" del tessuto urbano milanese, sempre più diviso, almeno a partire dal 1859, come ricordavamo in apertura, fra "vivacità" e "deserto", fra "chiasso" e "silenzio", fra zone, cioè, destinate ad esaltare la nuova monumentalità del vivere borghese (la Galleria Vittorio Emanuele, con cui esemplifica Fontana), e zone destinate ad essere completamente trascurate.

Interessante, a questo proposito, il paragone che Fontana utilizza per dire come certe contrade siano state tagliate fuori dalla vita di città: "[...] è avvenuto ad esse quello che avvenne di certe borgate dedite al commercio mulattiero, nelle quali transitavano cavallanti e diligenze, allorché vennero a passare presso di loro i binari della ferrovia. Povere contraducole torte e contorte! ... Via, la colpa è un po' di voi stesse! ... Ce ne sono di quelle, fra voi, foggiate così alla gran diavola, da riuscire affatto incurabili: la civiltà moderna, per profittare ancora di voi, per tenervi ancora vive, dovrebbe demolirvi addirittura ... e la cura sarebbe troppo radicale!"¹⁰⁹. Dunque ancora un accostamento, pur indiretto, tra le demolizioni e le ferrovie. Entrambe sono cure della modernità, che appiattiscono o svisiscono centri e strade un tempo vitali.

A queste innovazioni — che lasciano comunque la Piazza del Duomo ancora bisognosa di "molte migliorie", impedendole di espletare la propria funzione rappresentativa di "quadro riassuntivo della vivacità e del movimento milanese"¹¹⁰ — sono contrapposte, nella parte centrale dell'articolo, le tradizioni di una vita cittadina ancora riversa sulla strada, e non tutta raccolta nella Piazza o nei quattro muri del borghese. Vi sono luoghi, insomma, che denunciano, all'interno del nuovo tessuto urbano, antiche (medievali) tradizioni; e, bisogna dirlo, gran parte di quelli che ricorda Fontana non sono certo luoghi-culto della borghesia, ma, piuttosto, luoghi deputati alla vita cittadina intera e invasi dal popolo milanese tutto, colto nel suo movimento naturale, più che in quello artificiale dell'Esposizione. Un popolo come lo disegnerà Valera ne *La folla* (1901), più ancora che nella *Milano sconosciuta* del 1879, o come quello che incomincia a fare capolino, proprio negli anni immediatamente seguenti, nella scrittura del De Marchi romanziere "popolare"¹¹¹.

¹⁰⁹ *Ibid.*.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 134-135.

¹¹¹ Cfr. P. VALERA, *Milano sconosciuta*, Milano, Bignami, 1879; quest'opera, più volte rimangiata dall'autore, si può leggere ora nell'edizione curata da E. Ghidetti col titolo di *Milano sconosciuta rinnovata*, Milano, Longanesi, 1976. P. VALERA, *La folla*, Milano, Tinografia

Questa situazione complessa, dinamicamente complessa, di una realtà urbana *in fieri*, il Fontana poeta aveva già provato a fissarla in una poesia piuttosto lunga e coraggiosa, ma davvero poco efficace rispetto al registro sicuro e ironicamente avvertito dell'articolo ora rapidamente scorso. *Le demolizioni* del 1875 sono troppo legate alla loro dimensione lirica per raccontare la cronaca, da cui pure partono, senza cadere nella trappola della rievocazione pietosa, già, del resto, nel modello francese offerto da Bouilhet: "Povere case!... Io vagolo/A voi dintorno [...] //Ed io penso alla storia/Delle mura cadenti;/Ai drammi, alle commedie,/Agli idilli innocenti/Che si ordiron per secoli [...] //Ed io penso alle veglie/Alle insonnie, ai riposi,/Alle fedi, alle infamie,/Ai convegni amorosi [...] //Oh!... non ridete, splendide/Case dai freschi ornati" ¹¹².

I temi di riflessione forniti dalla cronaca (le vecchie case che cadono "sotto i colpi mortali" e i "fastosi palagî" che, sulla scia di Boito, circondano gli edifici semidiroccati) sono così allontanati da una pratica che rifugge il contatto diretto con la realtà e richiama invece i temi eterni, come quello del Tempo, con la T maiuscola, a cui è dedicata la seconda strofa: "Il Tempo!... Il triste scettico;/L'èra, l'anno e l'istante;/L'orco che mangia i popoli;/L'impassibil quadrante;/La sfinge inaccessibile;/Il mistico serpente,/Che afferra, eterno circolo,/La sua coda col dente" ¹¹³. E ancora, verso la fine: "Finchè il Tempo, il terribile/Tarlo che rode il mondo,/Verrà te pure a spingere/Nell'abisso profondo;/E forse, fra un millennio,/Quivi sostando un uomo,/Tenterà di far credere/Che tu esistevi, o Duomo!..." ¹¹⁴. Un tempo, dunque, che non risparmia nessuno, nemmeno il Duomo, che rovina anch'esso in un *abîme* bouilhetiano, e tanto meno le nuove costruzioni, per le quali fatalmente "verrà il dì che i poster/Vi chiameranno capanne,/Ed al suolo abbattendovi,/Come fragili canne,/Tesseranno una lirica/Sovra i detriti immani..../Più caduchi edificii/Innalzando il domani" ¹¹⁵.

degli operai, 1901, ma si veda l'edizione recente curata da C. Milanini, Milano, Editrice Bibliografica, 1993. Su De Marchi "popolare" si legga V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971. Per un quadro d'insieme, infine, cfr. F. PORTINARI, Milano, in *Letteratura italiana. Storia e Geografia*. III. *L'età contemporanea*, cit., pp. 221-288 (in particolare pp. 221-249), che inizia il suo discorso scegliendo come punto di riferimento "il 1870, anno conclusivo della conquista sabauda d'Italia nella illusoria festa del laicismo celebrata a Porta Pia" (p. 221).

¹¹² F. FONTANA, *Le demolizioni*, in ID., *Poesie e novelle in versi*, cit., pp. 35-36.

¹¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

Fontana avrebbe già tutti gli elementi per tracciare in versi un quadro simile a quello che svilupperà per *Mediolanum* sei anni dopo. Alterna già l'attività di giornalista a quella di poeta, ma non ha certo ben chiare le possibilità che la prima potrebbe aprire e rendere praticabili alla seconda. Insomma, all'aggiornamento dei temi non corrisponde, nella sua pratica poetica relativa almeno alle demolizioni e alla ristrutturazione del tessuto urbano milanese, una nuova riflessione critica legata alla poesia come forma entro la quale poter esprimere la rapidità dei mutamenti in atto. Paradossalmente la lirica, pur nella sua rapida sinteticità, rende il quadro statico e non restituisce il movimento della realtà socio-economica presentata nell'articolo, ma lo assolutizza in una ciclicità perenne di distruzione e costruzione. E senza offrire nemmeno il tentativo boitiano di una sintesi, di un superamento, seppur parziale, di una cronaca e di un reale non accettati — da Fontana, a dir il vero, neppure nel "futuro" della celebrata Esposizione universale del 1881.

12. Pur con un linguaggio meno immediato e più ricollegabile al lavoro poetico di Baudelaire che alla cronaca, alla "prosa" del mondo cui si ispirano, seppur in modi diversi e con diversi risultati Bouilhet e Fontana, Boito è l'unico che infine denuncia, sulla scia di *Le Cygne*, una condizione di resa del poeta e dell'uomo moderno di fronte a mutamenti indotti non da demolizioni astratte ma da costruzioni radicate in un tempo concreto ¹¹⁶. Un tempo che la prima parte di *Case nuove* registra con estremo rigore, ovvero il presente della speculazione edilizia; un tempo che si vorrebbe poter frequentare senza perdere se stessi e la propria memoria. Quella memoria che è, come suggerisce il finale della lirica, la conoscenza del passato; la conoscenza di quella tradizione che urta, con la sua "cieca" soggettività, l'oggetto impersonale del nuovo edificio urbano, e che si perde nel freddo ordine e nel nuovo percorso che proprio questo edificio ha contribuito ad aprire nella nuova Milano.

Boito, come si è già avuto occasione di suggerire, tenta così una sintesi del rapido e irregolare alternarsi di forme e di spazi, che intuisce strettamente connesso al mutamento della città moderna, e, al tempo

¹¹⁶ Cfr. A. DI BENEDETTO, "Case nuove" di Arrigo Boito o le rovine di Milano, cit., che nel finale in modo brillante suggerisce: "Boito accetta — polemicamente — il nuovo [...] non esalta il "progresso", contempla turbato la spietatezza dei tempi nuovi, ma non per questo sogna il buon tempo antico. Dopotutto il testo s'intitola *Case nuove*, e non *Demolizioni*" (p. 523).

stesso, si sforza di fissare e superare tale improbabile sintesi nella struttura e nel lessico. I quali però sfumano entrambi in una dualità¹¹⁷ che soltanto la metrica pare spezzare e, forse, il sogno, se ad esso si può pensare come alternativa e non solo come emblema del perdersi quotidiano, della confusione dell'io del cittadino moderno di fronte ai vorticosi cambiamenti che lo investono ma che non lo formano più come un tempo.

Ma se Boito denuncia, fin dal 1866, il disordine che genera il nuovo inautentico ordine borghese — che fa perdere solo la conoscenza che da quel disordine, come abbiamo suggerito, proprio proveniva —, un personaggio come Ferdinando Fontana, certo inserito più dello stesso Boito in quella realtà in movimento che è lo spazio urbano moderno (che, per entrambi, è Milano), finisce per optare, quasi dieci anni dopo, per il solito eterno ed astratto ciclo distruttivo del Tempo e della Storia; forse pensato e proposto più che per la sua indubbia carica negativa e patetica, per il lirismo che istintivamente sembra accompagnarlo e che traduce quel poco d'ironia e di movimento vitale presenti nella poesia in “un sentimento di pietà”¹¹⁸. Un lirismo che non restituisce né un vero quadro storico, né un reale movimento socio-economico, e finisce per partecipare, nella maniera più esteriore e gratuita, a quel moderno “ruinismo” strettamente intrecciato con certo populismo e letteratura della metropoli, dei grandi agglomerati urbani ad alta concentrazione”¹¹⁹. Un fenomeno che nella narrativa più “popolare”, ma non solo in essa, trova numerosi proseliti e che piuttosto ingenuamente (e maldestramente) si nutre di suggestioni davvero varie: da certe pagine milanesi del romanzo manzoniano al Dostoevskij “parigino” (e non solo), da Balzac e Dickens alla vetta di Baudelaire, passando per i già richiamati Sue, Dumas e Hugo¹²⁰.

¹¹⁷ Penso ancora alla struttura bipartita della lirica e al suo lessico aulico, classicheggiante, in cui però sono inseriti termini del linguaggio comune, quotidiano. Cfr. anche il commento di R. Quadrelli a *Case nuove*, in A. BOITO, *Poesie e racconti*, cit., pp. 46-47.

¹¹⁸ M. DELL'AQUILA, *La lacerazione delle forme e l'allegoria della morte nel “Libro dei versi” di Arrigo Boito*, cit., p. 62.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹²⁰ Cfr. il paragrafo 4 di questo articolo, le relative note, e, ancora, la nota 63. Inoltre, per Dostoevskij e Parigi, si veda L.P. GROSSMAN, *Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 1977 (ed. or. Mosca, 1962), pp. 303-306, 326-329, oltre alle pagine che gli dedica M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, cit., pp. 258-264, 272-303; in particolare le pp. 282-285, raccolte sotto il titolo *Pietroburgo come Parigi: due forme di modernismo per le strade*. Cfr., a questo proposito, i *Sogni di Pietroburgo in versi e in prosa* (1861) (in F. DOSTOEVSKIJ, *Cronaca di Pietroburgo*, a cura di M. Romano, Milano, Sugarco, 1981, pp. 71-110), su cui si leggano anche le stimolanti considerazioni di M. RACHTIN *Dostoevskij Poetica e stilistica* Torino, Einaudi, 1968 (ed. or. Mosca, 1963). pp.

APPENDICE

Non riportiamo, data la notorietà e la reperibilità dei testi, *Le Cygne* baudelairiano e *Case nuove* di Boito. Riteniamo invece utile offrire qui il testo di *Démolitions* di Bouilhet (da *Oeuvres de Louis Bouilhet*, cit., pp. 106-108) e di *Le demolizioni* di Ferdinando Fontana (da *Poesie e novelle in versi*, cit., pp. 33-38).

I

DÉMOLITIONS

Ah! pauvres maisons éventrées
Par le marteau du niveleur,
Pauvres masures délabrées,
Pauvres nids qu'a pris l'oiseleur!

Quand, sous le suaire des nues,
Au bord des larges boulevards,
Se dressent vos carcasses nues
Comme autant de spectres blafards;

Quand vos cloisons mal affermies
Livrent aux regards insultants
Les secrètes anatomies
Du foyer qui vécut cent ans,

Et qu'on voit, au long des murailles,
Sous la morsure des grappins,
Flotter, ainsi que des entrailles,
Vos vieux lambeaux de papiers peints:

210-214. Su Dickens si leggano almeno i due contributi in italiano di C. BEEBE TARANTELLI, *Nella città industriale: il personaggio è l'abbandono alla morte*, e di S. SABBADINI, *La regina Mae e la macchina a vapore*, in “Calibano”, 3, 1979, pp. 38-67 e pp. 68-99 (volume monografico il cui titolo d'insieme è *Comete. Paradigmi culturali del secolo borghese*. Roma, Savelli).

Mon cœur, qui garde en ces abîmes,
Comme une perle au fond des mers,
Un trésor de pitiés intimes
Pour l'ennui des taudis déserts,

Mon cœur frémit, ma foi s'écroule,
Devant ces manœuvres impurs
Dont la cognée ouvre à la foule
La conscience des vieux murs.

Voici les noires cheminées,
Poumons bruyants de la maison,
Où les aïeules inclinées
Souriaient au rouge tison;

Voici la mansarde fidèle
Où le poète, pauvre encor,
Confiait au nid d'hirondelle
Le secret de ses rêves d'or.

Ah! douloureuses gémonies!
Ils ont tout mis sous l'œil du jour,
Depuis la chambre aux agonies
Jusqu'aux alcôves de l'amour!

On dit qu'au soir, dans les ténèbres,
L'essaim des souvenirs troublé
Fait sonner ses ailes funèbres
Sur ces restes démantelés...

Pour les couvrir, montez, ô lierres!
Brisez l'asphalte des trottoirs,
Jetez sur la pudeur des pierres
Le linceul de vos rameaux noirs!

Cercueils froids que le sage envie,
J'ai vu votre ombre et vos lambeaux,
Mais ces sépulcres de la vie
Sont plus mornes que les tombeaux!

II

LE DEMOLIZIONI

a Eugenio Torelli-Viollier.

Pietre, da tanti secoli
In un bacio congiunte,
Travi e barre, dall'acqua
E dal sole consunte,
Barcollanti casipole,
Ieri viventi ancora,
Oggi il Tempo vi mormora:
«È giunta l'ultim'ora!»

Il Tempo!... Il triste scettico;
L'èra, l'anno e l'istante;
L'orco che mangia i popoli;
L'impassibil quadrante;
La sfinge inaccessibile;
Il mistico serpente,
Che afferra, eterno circolo,
La sua coda col dente.

In un nembo di polvere
Cadon le vecchie mura;
Sembran còlte le tegole
Da un'orrenda paura;
Ed i balconi, vedovi
D'imposte e senza vetri,
Sovra i passanti guardano
Come occhiaje di spetri.

Povere case!... Il rantolo
Della vostra agonia
Fu lungo!... Il dì novissimo
Lentamente venia!
Barbari sempre, gli uomini
V'han fatto i funerali,
Pria che cadeste vittime
Sotto i colpi mortali.

E accanto a voi scolpirono,
A scherno, in questi giorni,
Di fastosi palagî
I superbi contorni.
Ah! quei colossi risero
Di voi pigmei morenti,
E più amari vi fecero
I fatali momenti!

Povere case!... Io vagolo
A voi dintorno. — È notte.

E l'ombra dalle fiaccole
Rosseggianti son rotte;
E somiglianti ai demoni
Cui l'eccidio conduce,
I pionieri nereggianno
Sugli sprazzi di luce.

Ed io penso alla storia
Delle mura cadenti;
Ai drammi, alle commedie,
Agli idilli innocenti
Che si ordiron per secoli
Nelle piccole stanze
Ed impressero un marchio
Sulle umane sembianze.

Ed io penso alle veglie,
Alle insonnie, ai riposi,
Alle fedi, alle infamie,
Ai convegni amorosi,
Ai sorrisi, alle lagrime,
Ai dì foschi, ai dì lieti,
Ai pœmi che videro
Quelle quattro pareti!

Oh!... non ridete, splendide
Case dai freschi ornati,
Palagî di una magica
Mano in un dì crèati!
Or tutti a voi sorridono
Con beata alterezza
Ed i vostri muri spirano
La balda giovinezza....

Ma verrà il dì che i posterì
Vi chiameran capanne,
Ed al suolo abbattendovi,
Come fragili canne,
Tesseranno una lirica
Sovra i detriti immani....
Più caduchi edifizii
Innalzando il domani!

Tu sol bigio fantasima,
Gotico tempio altero,
Tu, frastaglio di guglie,
Tu, gigante severo,
Vedrai le metamorfosi
Dei giorni che verranno,
Soghgnando alla gioja,
Soghgnando all'affanno!

Finché il Tempo, il terribile

Tarlo che rode il mondo,
Verrà te pure a spingere
Nell'abisso profondo;
E forse, fra un millennio,
Quivi sostando un uomo,
Tenterà di far credere
Che tu esistevi, o Duomo!....

Eugenio, sono effimeri,
Al par di queste stanze
D'ogni mortale i gaudii
I pianti e le speranze;
Il passato è macerie
Su cui sorge il presente,
E l'avvenire è il figlio
D'un vegliardo cadente.

Oh! umani eventi! oh! frivole
Parvenze d'un istante!
Perchè dunque ci esagita
Questa febbre incessante?
Perchè dunque sussistono
il sepolcro e la culla?
Perchè mai tanto fremito
Se tutto attende il Nulla?

Perchè?... Perchè lo struggere
E il créar son la vita;
Perchè la noja è l'unica
Larva da noi fuggita;
Perchè questa è l'armonica
Legge dell'universo;
Perchè senz'essa il cérebro
Non mi darebbe un verso!

Milano, 2 ottobre 1875