

Debreceni Egyetem
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola
Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program
Olasz irodalom és kultúra alprogram

Doktori (PhD) értekezés

Patrizia D'Arrigo

**Lo spazio urbano in Italia fra modernità e modernismo
Le novelle di Verga e Pirandello**

Témavezető: dr. Száraz Orsolya
egyetemi adjunktus



Debrecen
2022

Lo spazio urbano in Italia fra modernità e modernismo

Le novelle di Verga e Pirandello

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
irodalom- és kultúratudományok tudományágban

Írta: **Patrizia D'Arrigo** okleveles olasz-latin-görög szakos középiskolai tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolája
(Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi programja) keretében

Témavezető:
dr. Száraz Orsolya
(olvasható aláírás)

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 2022.

Én Patrizia D'Arrigo teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

..... (olvasható aláírás)

Debrecen, 2022.

Sommario

I. Introduzione	1
1. La rappresentazione artistica dello spazio tra immaginario letterario e civiltà urbana	1
2. Spazio letterario	3
3. Geocritica.....	9
II. Metamorfosi urbane	15
1. La città moderna	15
2. Milano, capitale della modernità	17
3. Roma capitale: una difficile modernità	19
III. Verga e Milano	23
1. Verga nelle città.....	23
2. <i>Se avrò tempo da perdere...</i> La novella e l'approdo al verismo	25
3. Milano prima di <i>Per le vie</i>	29
4. Avvicinarsi alla città.....	35
5. Per le vie	38
6. Cerchi, novelle e spazi.....	40
7. Toponimi e identità.....	67
IV. Tra Verga e Pirandello	70
1. Realismo modernista e novella.....	70
2. Verga e Pirandello	72
V. Pirandello e Roma	75
1. Pirandello: primi approcci romani	75
2. Roma per scelta: le case di Pirandello	77
3. ... che stan come nubi sopra una rovina.....	78
4. Acquasantiera e posacenere	81
5. Le novelle pirandelliane	86
6. Novelle urbane.....	88
7. Smarrirsi nel laberinto di una vita... ..	90
8. Borghesi e inetti.....	96
9. Sguardi.....	112
10. Il vuoto in una via.....	120
VI. Conclusioni	140
Appendice	149
Figura 1.....	149
La struttura per cerchi concentrici di <i>Per le vie</i> di Verga.....	149
Figura 2.....	150
Pianta di Milano nel 1880.....	150
Figura 3.....	151
Un fotogramma tratto da <i>Mamma Roma</i> (1962) di Pier Paolo Pasolini.....	151
Tabella 1	152
Toponimi in <i>Per le vie</i>	152
Tabella 2	153
Toponimi in <i>Novelle per un anno</i>	153
Bibliografia	157
Abstract in italiano	166
Abstract in inglese	168

I. Introduzione

1. La rappresentazione artistica dello spazio tra immaginario letterario e civiltà urbana

Se è ormai assodato che la storia delle civiltà umane in età storica corrisponde a grandi linee alla storia della nascita e dello sviluppo di civiltà urbane, ovvero di grandi agglomerati dove gli uomini vivono stanzialmente conducendovi in pianta stabile culti, attività commerciali, relazioni interpersonali, è ugualmente condiviso dagli studiosi della rappresentazione letteraria dello spazio la convinzione che nella storia della città, e quindi della sua presenza e riproduzione nell'immaginario umano, esista una storia precipuamente *moderna* e, di conseguenza, è tesi consolidata che quello che possiamo definire immaginario urbano entri in un capitolo peculiare e decisivo della sua storia proprio in coincidenza con l'avvio della modernità. L'inizio di questo capitolo moderno si può grosso modo far coincidere con il diciottesimo secolo e con la progressiva ascesa, e in un caso fondazione, di tre città che segneranno profondamente l'immaginario artistico-letterario della modernità: Londra, Parigi, Pietroburgo (fondata appunto al sorgere del secolo, nel 1703). Il ruolo che tutte e tre queste città, che possono prendersi a simbolo della città moderna, hanno svolto nell'immaginario è per noi di particolare importanza perché, in maniera specifica in ciascuna delle rispettive letterature nazionali ma con dei denominatori comuni evidenti, esse hanno inciso notevolmente e in maniera indelebile nella storia della letteratura diventando lo scenario della grande narrativa europea nel secolo XIX. Non è un caso che proprio nel XIX secolo si realizzi questo rilevante connubio tra ambientazione cittadina, forma narrativa e il genere letterario del romanzo. Ciò che contraddistingue l'esperienza urbana¹ della modernità è, tra le tante cose, la dimensione potenzialmente alienante della folla, della massa informe in cui l'identità del cittadino/abitante fatica a trovare consistenza. Tale esperienza determinante della vita urbana moderna, che inizia a essere rappresentata in letteratura soprattutto dalla metà del secolo XIX, si può considerare l'effetto di diverse cause concomitanti: il progressivo, e a volte rapidissimo ed esponenziale, aumento della popolazione urbana grazie a masse provenienti dalla campagna, impoverita e quindi abbandonata; la rapida crescita quantitativa del proletariato urbano nelle grandi metropoli (come appunto Londra e Parigi nel XVIII e XIX secolo). Nel passaggio dal XVIII secolo al XIX si assiste allo slittamento da un'idea, e relativa esperienza, della vita urbana come mondo delle possibilità aperte

¹ Si vedano almeno M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, trad. di V. Lalli, Bologna, Il Mulino, 2012; D. Harvey, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, trad. di G. Ballarino, Milano, Il Saggiatore, 1998; E. W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989 (in particolare il cap. 1 *History: Geography: Modernity*).

all'individuo (come ad esempio per gli eroi urbani di Balzac e in gran parte anche di Dickens), che può realizzare nella città il proprio sogno di ascesa sociale ed economica, a un'idea della vita urbana come alienazione che minaccia l'integrità dell'individuo sin nei suoi più intimi possessi. In altre parole, sembra quasi che la città come luogo di realizzazione di sé, in cui ideali democratici e liberali si saldano insieme, si trasformi nel suo rovescio: dalla democrazia alla massificazione, dalla celebrazione delle capacità individuali all'annichilimento della persona, dal trionfo dell'individuo moderno all'omologazione.

La questione dalla quale si origina questa indagine è comprendere se in Italia fra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nonostante il ritardo industriale e urbanistico rispetto alle grandi città europee, che hanno già radicalmente cambiato la loro *facies* urbanistica e che hanno già un'incisiva letteratura urbana, ci siano delle significative rappresentazioni letterarie dello spazio urbano. L'obiettivo del presente studio è osservare e descrivere la fenomenologia della rappresentazione letteraria della città e della vita in città, definibile appunto complessivamente come *esperienza urbana*², in due autori italiani importanti come Verga e Pirandello, l'uno moderno e l'altro modernista, perché in essi si forma un'interessante area di intersezione tra attenzione alla rappresentazione letteraria dello spazio urbano, uso della forma narrativa breve, sensibilità verso ciò che abbiamo definito *esperienza urbana*. Nei casi da noi studiati, l'attenzione sarà prevalentemente rivolta alla forma del racconto breve, che in Verga e Pirandello, in momenti significativi delle loro carriere e in relazione all'epoca in cui hanno vissuto, si rivela particolarmente efficace a rappresentare per quadri singoli, eppure emblematici insieme, scene di vita urbana. Il fine della presente ricerca è comprendere se anche in Italia, a partire già dalla fine dell'Ottocento e nel primo Novecento, lo spazio urbano produca in letteratura spazi di rappresentazione importanti. Gli studi critici³ sullo spazio urbano nell'ambito della letteratura italiana hanno riguardato, infatti, prevalentemente la letteratura del Novecento, soprattutto dal secondo dopoguerra, quando la metropoli diventa la grande protagonista di testi letterari e cinematografici⁴.

² Brevemente, quanto definisco come *esperienza urbana* è il rapporto dialettico che si forma nelle opere di questi autori, tra rappresentazione artistica dello spazio urbano, rappresentazione della percezione della vita urbana attraverso la costruzione di particolari intrecci e personaggi, uso della forma narrativa.

³ Fra i moltissimi studi sulla percezione dello spazio nella letteratura contemporanea fra i critici italiani si veda almeno G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008 e Id., *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Cesati, 2016. Vd. anche AA. VV., *La Geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di D. Papotto e F. Tomasi, Bruxelles, Peter Lang, 2014.

⁴ Di notevole interesse sulla rappresentazione della vita urbana nel cinema delle origini G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, trad. di M. Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

Nella presente introduzione tratterò le linee teoriche della riflessione sullo spazio in letteratura dalle quali ho tratto gli spunti metodologici per il lavoro, combinandoli con un'impostazione storico-letteraria. Nel secondo capitolo delinearò il quadro dello sviluppo urbano di Milano e Roma, limitato all'epoca oggetto di studio, cioè Milano all'epoca di Verga e Roma all'epoca di Pirandello. I due capitoli dedicati agli autori sono completati da un capitolo intermedio, il quarto, in cui osservo per grandi linee lo sviluppo della novella all'inizio del Novecento e traccio i punti essenziali del rapporto fra Verga e Pirandello. Nelle parti iniziali dei due capitoli (il terzo e il quinto capitolo) dedicati monograficamente a ciascun autore svolgerò una ricognizione storica e geografico-spaziale della biografia dell'autore in relazione al rapporto con la città d'elezione, necessaria a inquadrare la rappresentazione della vita urbana nel corretto contesto autoriale e storico, e un inquadramento letterario necessario per collocare la poetica di riferimento degli autori nel contesto italiano ed europeo. Si passerà quindi all'analisi dei testi letterari, alla quale sarà dedicato uno spazio molto ampio nella personale e ferma convinzione che lo scopo di questa ricerca sia principalmente la comprensione del senso profondo dei testi letterari che devono, quindi, essere considerati un faro nella notte. Il fine dell'analisi dei testi sarà indagare il modo in cui lo spazio di rappresentazione urbano trova espressione nei testi, attraverso quali oggetti e attraverso quale processo di riappropriazione fantastica e se la rappresentazione urbana abbia valenza semantica.

2. Spazio letterario

In primo luogo è necessario definire cosa si intende per spazio in letteratura, ovvero cosa si intenda per rappresentazione letteraria dello spazio. In questo studio mi riferisco allo spazio, in particolare allo spazio urbano come oggetto di rappresentazione letteraria da parte dell'autore, come esperienza antropologica e come esperienza storico-culturale, caratteristica della modernità occidentale. Lo spazio urbano è quindi sia una fonte di ispirazione per Verga e Pirandello, sia un oggetto diretto di rappresentazione in testi ambientati nella città, sia un'esperienza che influisce direttamente sulla forma della rappresentazione letteraria, ad esempio determinando precise scelte di poetica riguardo alla struttura dei testi e dei macrotesti, alla costruzione degli intrecci, alla costruzione dei personaggi e alla scelta del genere letterario. Dunque l'idea di fondo è che l'esperienza urbana interferisca su più piani nella produzione letteraria. Lo spazio di rappresentazione letteraria è infatti pur sempre uno spazio finzionale in cui entrano in gioco fattori eterogenei, sociali, storici, culturali e, non ultimi, fattori psicologici.

La complessità del tema, la sua tendenza a essere multi e interdisciplinare, il suo costituirsi come esperienza⁵, sentimento e idea allo stesso tempo (esiste infatti una riflessione teorica consapevole, che appartiene all'urbanistica e alla politica⁶, intorno al tema della vita urbana, oltre che un preciso sentimento, che riguarda la vita degli abitanti⁷, e un'idea, che appartiene a quanti, gli artisti ad esempio, ne traggono ispirazione per le proprie opere) hanno indirizzato sin dall'inizio questa ricerca verso un territorio in cui l'elettismo, il ricorso ad approcci teorici diversi e complementari, è apparso sempre più come una risorsa piuttosto che un limite. D'altra parte la questione dello spazio in letteratura presenta una grande complessità, dal momento che risulta impossibile inquadrare gli elementi spaziali entro un ordine che sia applicabile a tutte le esperienze spaziali e a tutte le opere narrative. Nello spazio non esiste un prima e un dopo come nel tempo. Lo spazio è la dimensione all'interno della quale ognuno di noi colloca la propria esperienza del mondo, che è soggettiva. Questa soggettività rende arbitrarie e molteplici le forme spaziali culturali di ogni epoca e società e il modo in cui esse sono letterariamente rappresentate. Nessuno studio teorico per quanto complesso e articolato è riuscito a oggi a creare uno schema di analisi spaziale semplice e sempre ripetibile, in cui sia possibile creare una relazione fra gli elementi spaziali riscontrabili nel testo utile ai fini dell'interpretazione. Gli oggetti nello spazio si collocano con un ordine, o un disordine, pur sempre soggettivo. Appare necessario quindi, prima di immergersi nell'analisi dei testi dei due autori, un breve riepilogo degli approcci teorici da cui ho tratto alcuni spunti e strumenti di decisiva importanza nel mio studio.

Quando si parla di spazio è inevitabile fare riferimento al concetto di cronotopo letterario così come definito e analizzato antesignatamente nel 1937 da Michail Bachtin in *Estetica e romanzo*⁸. Bachtin definisce l'idea di cronotopo in letteratura e la applica analizzando l'interconnessione di spazio e tempo dal romanzo greco al romanzo moderno. Questa teoria ha segnato profondamente gli studi letterari perché il critico russo non si limita ad analizzare i cronotopi romanzeschi, ma indaga anche che tipo di rapporto abbiano con i

⁵ Edoardo Sanguineti sottolinea come la letteratura abbia la capacità di veicolare significati anche in modo indiretto: "La città agisce sulla letteratura non soltanto in quanto diventa uno dei possibili soggetti della rappresentazione [...] ma in quanto produce delle modalità di esperienza senza che sia necessario per questo farne oggetto privilegiato di rappresentazione." vd. E. Sanguineti, *Lo scrittore nella città*, in *La città. Proiezioni e scritture*, a cura di G. Cascone, Firenze, Giunti, 1997, pp. 50-59.

⁶ Vd. in merito alla questione urbanistica e alle sue implicazioni sociali e politiche nella città contemporanea almeno R. Venturi-D. Scott Brown-S. Izenour, *Imparare da Las Vegas*, a cura di M. Orazi, trad. di M. Sabini, Macerata, Quodlibet, 2010; J. Jacobs, *Vita e morte della grande città. Saggio sulle metropoli americane*, trad. di G. Scattone, Torino, Einaudi, 2009.

⁷ Vd. almeno G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, trad. di P. Jedlowski e R. Siebert, Roma, Armando, 1995.

⁸ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, pp. 231-406.

cronotopi del mondo reale. Nonostante il “mondo raffigurante” (da identificare con il mondo reale al quale appartengono scrittore e lettori) e il “mondo raffigurato” nel testo letterario siano separati da un chiaro confine, tra i due esiste un rapporto di azione reciproca. L’autore, scrivendo, si distanzia dai cronotopi del mondo reale, pur fornendone attraverso il testo una testimonianza; si pone così su una linea di confine fra i cronotopi del mondo reale e quelli del mondo raffigurato. Di conseguenza la rappresentazione letteraria, strutturata dai cronotopi, ha una valenza storico-culturale, dal momento che nasce dal confronto dialettico con la realtà. Questo aspetto per noi è di grande rilevanza e ci ricollega alla riflessione sui luoghi di Marc Augé, soprattutto nella misura in cui uno spazio diventa luogo se può “definirsi come identitario, relazionale, storico”⁹. Da qui nasce l’idea del nonluogo, uno spazio che in nessun modo è identitario, in cui il tempo non ha segnato lo spazio in modo identitario per nessuno. Il nonluogo è frutto dell’epoca in cui viviamo, definita da Augé surmodernità, e si identifica con un centro commerciale, un aeroporto, un’autostrada. La modernità, invece, come definita da Augé in accordo con Jean Starobinski “preserva tutte le temporalità del luogo così come queste si fissano nello spazio e nella parola”¹⁰. Ne consegue che anche i testi letterari attraverso la parola contribuiscono a fissare la temporalità dei luoghi.

“Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo”¹¹: lo stesso Bachtin dichiara una netta supremazia della dimensione temporale su quella spaziale e, nonostante la fecondità del concetto di cronotopo, questa supremazia, parlando in termini di spazio, è il limite della teoria stessa, oltre ad attestare le motivazioni per cui la dimensione temporale, ordinabile secondo una logica che potremmo definire universale o quanto meno oggettiva, è stata quella scandagliata più fruttuosamente negli studi teorici.

Jurij Lotman, fra gli anni ’60 e ’70 del Novecento¹² riesce a individuare un punto di equilibrio fra la specificità del testo letterario e il contesto che inevitabilmente ha, quindi, implicazioni antropologiche, culturali, sociali. Lotman supera il dualismo fra forma e contenuto attraverso l’intuizione di un’“idea” che ricrea l’immagine della realtà, realizzandosi in una struttura che a questa immagine sia adeguata. Le opere d’arte sono modelli della realtà, cioè traduzioni di questa in base a regole che agiscono ai fini del processo conoscitivo. Tutte le arti creano “sistemi modellizzanti secondari”. I modelli di realtà che una cultura formula

⁹ Vd. M. Augé, *Nonluoghi*, trad. di D. Rolland, Milano, Elèuthera, 2009, p. 77.

¹⁰ Ivi, p. 76.

¹¹ Vd. Bachtin, cit., p. 232.

¹² Cfr. J. M. Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, trad. di M. Barbato Faccani et al., Milano, Bompiani, 1975, pp. 193-248.

hanno inevitabilmente tratti spaziali e prendono il nome di “quadri del mondo” di quella cultura che li genera. Naturalmente sulla formazione di un quadro del mondo interferiscono i vari modelli di spazio elaborati nell’ambito di una cultura, fra cui anche quelli artistici, nel nostro caso letterari, che poi, aggiungerei, dai quadri del mondo sono a loro volta influenzati. Lo spazio nel testo letterario non è solo uno sfondo dell’azione dei personaggi, ma un *continuum* spaziale significativa, una dimensione che organizza anche gli altri livelli del testo. Sarà possibile verificare, attraverso l’analisi dei testi, come la dimensione spaziale, quindi il quadro del mondo prima di epoca moderna e poi modernista, cambi agendo diversamente sui testi ed esprimendosi diversamente in essi. L’impostazione cronotopica di Bachtin, che sottolinea la valenza storica del cronotopo, è rafforzata da Lotman che però evidenzia come la modellizzazione temporale dipenda da quella spaziale e non viceversa. Lotman, inoltre, fa emergere con evidenza il fatto che tra i meccanismi sociali e culturali di un’epoca e il tipo di linguaggio spaziale utilizzato nelle opere letterarie ci sia una corrispondenza biunivoca, senza trascurare che sul tipo di linguaggio utilizzato possano anche avere una forte influenza la classe sociale o le correnti artistiche di provenienza degli scrittori. Proprio ad avvalorare questo aspetto, non va dimenticato che nel passaggio fra modernità e modernismo avvengono una serie di cambiamenti talmente profondi sia nella percezione del tempo sia dello spazio da incidere in modo piuttosto evidente sulla spazializzazione presente nelle opere di Pirandello, che appare fondamentalmente diversa da quella di Verga.

La struttura spaziale di un testo può esprimere anche relazioni che non sono prettamente spaziali. Lo scrittore, ad esempio, può servirsi dello spazio anche per la caratterizzazione dei personaggi, creando quelle che Lotman definisce “metafore a due piani, etico-spaziali”, nelle quali i luoghi possiedono anche valenze morali. Ad esempio Lotman individua nella “frontiera”¹³ un vero e proprio campo funzionale. La frontiera semioticamente indica il confine fra spazi culturali diversi generando opposizioni semanticamente importanti come “noi vs gli altri”, “spazio interno vs spazio esterno”. La specificità del modello culturale dipende dal punto di vista che si assume nella considerazione o rappresentazione di queste antitesi. Il concetto di frontiera, inoltre, è basilare per distinguere all’interno dello spazio continuo gli oggetti, che diventano elementi del linguaggio spaziale, distinguendosi in base alla presenza o all’assenza della delimitazione. Questo confine ad esempio nei nostri autori si rivela essere il punto di intersezione fra la città e la campagna. La città si espande in modo imponente verso la campagna, fagocitandola e striandola. Vedremo come nei personaggi che

¹³ Per il concetto di frontiera cfr. il saggio *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, pp. 154-155.

guardano al di là del confine fra città e campagna si generino percezioni del reale diverse nei due autori. Infine i personaggi sono distinti da Lotman in eroi del *locus immobile*, chiusi all'interno di un solo spazio, ed eroi dello spazio aperto, che si muovono per le strade, passando da una situazione narrativa all'altra. La città, infatti, nei nostri autori non è solo caratterizzata dalla presenza di esterni, di vie, di locali, ma anche dalla presenza di interni: camerette, abitazioni, palazzine. I personaggi possono muoversi più in interni o più in esterni, assumendo una valenza semantica differente.

Negli stessi anni di Lotman sviluppa il suo fondamentale pensiero sullo spazio Henri Lefebvre, che pubblica nel 1974 *La produzione dello spazio*¹⁴. Nella sua riflessione, estremamente fertile¹⁵ per la teoria letteraria oltre che per quella sociologica, si supera l'idea di una dicotomia fra spazio reale, proprio delle pratiche sociali, e spazio ideale, dipendente dalle categorie mentali. Si giunge all'elaborazione di una trialettica dello spazio, in cui gli elementi storici, sociali, ideologici, culturali e soggettivi, in una splendida combinazione, mi sembrano avere un'importanza determinante. La produzione dello spazio consta di tre momenti: pratica spaziale (*espace perçu*), rappresentazione dello spazio (*espace conçu*) e spazio di rappresentazione (*espace vécu*). La pratica spaziale comprende i rapporti di produzione e riproduzione, pone lo spazio e insieme lo suppone, lo produce e lentamente lo domina. Si tratta dello spazio materialmente inteso, misurabile, dove si colloca concretamente la socialità. Ad esempio nel neocapitalismo la pratica spaziale è il rapporto nella percezione dello spazio fra realtà quotidiana (uso del tempo) e realtà urbana (ad esempio le reti di collegamento fra luoghi di lavoro, di vita privata, di tempo libero).

La rappresentazione dello spazio è lo spazio pensato da esperti, urbanisti, tecnocrati. Si può dire che siano i modelli ideologici e scientifici di una società applicati allo spazio. Gli esperti applicano alla gestione e pianificazione dello spazio i loro modelli concettuali, che hanno anche delle valenze ideologiche. Basti pensare alle architetture di Le Corbusier, che mette la sua ideologia dello spazio al servizio degli equilibri di potere.

È il terzo momento a essere quello più fecondo di suggestioni: gli spazi di rappresentazione, cioè lo spazio vissuto. In questo caso si tratta dello spazio dominato, cioè subito da chi lo abita. Si tratta di spazi spontanei, un caffè, il letto, il parco vicino a casa, che la gente vive, di cui si impossessa, con i quali ha legami affettivi e che entrano nell'immaginario, o meglio che l'immaginazione individuale cerca di occupare. Questi spazi

¹⁴ Vd. H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Pgreco, 2018, citerò da questa edizione, ma il traduttore non è esplicitato.

¹⁵ Westphal ci ricorda che E. W. Soja ha parlato di questo libro di Lefebvre come "il libro più importante che sia mai stato scritto sul significato sociale e storico della spazialità umana e sui poteri specifici dell'immaginazione spaziale." Vd. B. Westphal, *Geocritica: Reale finzione spazio*, trad. di L. Flabbi, Roma, Armando, 2009, p. 108.

di rappresentazione sono vissuti attraverso immagini e simboli e sono lo spazio degli abitanti. In essi si combinano forme e concetti, reale e immaginario. Questo terzo componente è antitetico al secondo, o meglio resistente al secondo, dal momento che gli spazi di rappresentazione sovvertono il modello fornito dal potere e si organizzano in modo strisciante e sotterraneo. E, infatti, hanno a che fare con l'arte, quindi anche con la letteratura. Il modello teorico o astratto di uno spazio urbano è fisicamente costruito, esattamente come se fosse un corpo, con una precisa progettualità e con delle intenzioni urbane sociali e politiche. Esso subisce un attacco dalle molteplici individualità degli abitanti. Siamo noi che diamo forma allo spazio reale, attraverso immagini, simboli, concetti. Ma cosa succede se non esiste un'ideologia di fondo che gestisce e organizza la costruzione e la gestione degli spazi urbani? Se lo sviluppo della città è tentacolare, speculativo come nella Roma pirandelliana?

Se una dicotomia è difficilmente sanabile, i tre momenti della trialettica, così come concepiti da Lefebvre, invece aspirano a un'unità, sono parte di un processo unico e organico. Una delle possibilità attraverso cui raggiungere una teoria unitaria dello spazio viene individuata da Lefebvre proprio nella letteratura: "Gli scrittori hanno raccontato molto, specialmente luoghi e paesaggi. Ma da quali testi partire? Perché da questo e non da quello? [...] Ma nel momento in cui l'analisi si propone di cercare lo spazio nei testi letterari la scopre ovunque e in ogni parte: sottinteso, descritto, proiettato, sognato, riflesso."¹⁶

Quello che rende fondamentale l'approccio di Lefebvre è che nella trialettica, la letteratura assume valore per quella che è: l'elaborazione in parole, in forma linguistica degli spazi vissuti, gli spazi di rappresentazione. In questa dimensione, senza dubbio originata da una dialettica con le altre due, rientra l'insondabile soggettività dell'autore e dei suoi personaggi, il modo assolutamente personale in cui la sua immaginazione si appropria di quello spazio e lo rappresenta concettualizzando, ma anche la fondamentale insufficienza della parola che sviluppandosi su un asse lineare ha il limite di non riuscire a esprimere la tridimensionalità dello spazio¹⁷, con tutti gli elementi percettivi che lo rendono tale. La parola rischia di essere inadeguata. Il nodo della rappresentazione letteraria dello spazio è sostanzialmente qui. Esiste uno spazio reale con delle caratteristiche fisiche ben precise che è assorbito e rielaborato dalla soggettività della persona, che lo concettualizza e gli dà forma. Naturalmente il rapporto fra spazio reale e spazio finzionale presuppone sempre lo spazio reale all'interno del quale ognuno di noi si muove tridimensionalmente, ma lo spazio reale è

¹⁶ H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 38.

¹⁷ La questione del rapporto fra parola e spazio è evidenziata in S. Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in AA. VV., *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Roma, Armando, 2010, pp. 19-20.

anche quello che ognuno di noi elabora concettualmente e con l'immaginazione. Non è detto che uno spazio finzionale non abbia tutte le prerogative per apparire perfettamente reale, pur essendo frutto di immaginazione. Roland Barthes parla di "effetto di realtà" e lo attribuisce alla presenza nel testo di dettagli inutili, un oggetto ad esempio che sembra essere del tutto insignificante¹⁸. Barthes chiarisce che questi dettagli inutili sono legati alla natura della descrizione che è quella di luogo gratuito del testo, contrariamente alla narrazione che essendo predittiva è un luogo di costrizione. Questi dettagli inutili sarebbero, insomma, un campo di libertà dell'autore, collegato alla funzione estetica del testo.

Il semiologo Algirdas Julien Greimas, che riflette sullo spazio inteso come linguaggio, propone addirittura una semiotica topologica. Nell'intervento *Pour une sémiotique topologique*¹⁹ egli non si occupa direttamente del testo letterario, tuttavia è possibile trarne utili indicazioni. Greimas dal confronto fra il linguaggio verbale e quello spaziale conclude che quest'ultimo è formato da significanti spaziali e da significati culturali: lo spazio, in realtà, è una creazione dell'uomo in vista della significazione e in quanto tale va distinto dalla semplice estensione spaziale percepibile attraverso i sensi. Questa idea mi sembra fondamentale perché sottolinea la distinzione fra lo spazio fisico, oggettivo, reale percepito dai sensi e il linguaggio spaziale che lo esprime e sul quale influisce l'elemento culturale, ma anche individuale. Dal momento che il linguaggio spaziale permette di parlare di altre cose, esso rientra tra i mezzi di espressione di una morfologia sociale, poiché significa l'organizzazione di una società; quest'ultima constatazione, fondamentale per noi, consente di individuare oggetti topologici (la città, ad esempio, ma anche altri oggetti urbani) che nascono proprio dalla correlazione tra un significante spaziale e un significato culturale. Se si considera lo spazio letterario come trasposizione artistica di quello reale, le riflessioni di Greimas, in linea con l'attenzione all'aspetto storico e culturale che abbiamo già evidenziato, ci orientano a tener conto che lo spazio si costituisce come linguaggio semiotico già prima della nascita del testo letterario. Diviene quindi impossibile non considerare i fattori eterogenei che agiscono sul testo letterario.

3. Geocritica

In tempi più recenti la cosiddetta *geocritica* ha segnato un nuovo importante livello di rielaborazione teorica e messa a punto sistematica della riflessione sullo spazio nella

¹⁸ Vd. R. Barthes, *L'effet de réel*, in "Communications", 11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, pp. 84-89.

¹⁹ Cfr. A. J. Greimas, *Pour une sémiotique topologique*, in AA. VV., *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, pp. 11-43.

letteratura. Bertrand Westphal nel suo *Geocritica*²⁰ del 2007 identifica come oggetto della geocritica lo spazio e ogni sua rappresentazione. Il libro di Westphal dimostra quanto negli ultimi anni si sia assistito alla progressiva crescita di interesse nei confronti dello spazio in ambito artistico-letterario, al punto che molti hanno indicato questa nuova tendenza come un vero e proprio *spatial turn*²¹. La questione dello spazio, divenuta centrale negli ultimi decenni, corre però il rischio di essere affrontata anche in modo piuttosto astratto poiché la cosiddetta geocritica, nata dalla forte attenzione allo spazio in età postmoderna, tende a concentrarsi sullo spazio in sé, e sulla sua rappresentazione, piuttosto che sull'autore e sull'opera in cui la rappresentazione accade, e corre così il rischio di frantumare l'unità artistica dell'opera di partenza che è anche la dimensione di senso in cui la rappresentazione dello spazio acquisisce significato in prima battuta. Il rischio, in altre parole, al quale noi proveremo a sottrarci, è quello di cadere in uno dei limiti più ovvi, sebbene riprodotto in un nuovo contesto, della critica tematica: concepire la rappresentazione dello spazio come un oggetto in sé che abbia una storia e una fenomenologia a prescindere da opere, autori e relativi contesti storici e culturali-ideologici²².

I presupposti dell'analisi geocritica di Westphal sono che “tempo e spazio investono un piano comune” e che si parla “di uno spazio la cui rappresentazione oppone al reale un grado indecidibile di conformità”²³. Questo significa sostanzialmente che è imprevedibile quanto conforme al reale possa essere una rappresentazione letteraria dello spazio e che è caratterizzata da eterogeneità. Ora, tempo e spazio si congiungono in una isotropia, cioè una dinamica oscillatoria all'interno della quale ci si muove senza trovare ostacoli di natura gerarchica. L'isotropia è l'opposto dell'isotopia, che è propria dello spazio geometrico e ha una solida fissità. Le rappresentazioni letterarie di spazio o di spazio-tempo per la geocritica

²⁰ Vd. B. Westphal, *Geocritica: Reale finzione spazio*, cit.

²¹ Per una sintesi e un primo orientamento all'interno dell'ambito interdisciplinare di studi sul rapporto tra rappresentazione spaziale e discipline umanistiche si vedano: *Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*, ed. by R. T. Tally Jr, London, Routledge, 2020 e Id., *Spatiality*, London, Routledge, 2012.

²² Ad esempio, quando Westphal definisce l'oggetto di indagine della geocritica, afferma che le analisi spaziali in letteratura sono state finora egocentrate, centrate cioè sul punto di vista dell'autore o di un personaggio, e che al contrario la geocritica deve proporre analisi geocentriche, ponendo l'attenzione al referente spaziale: “La coerenza dell'analisi si fonderà quindi sul referente spaziale, e non più sull'autore e la sua opera. In altri termini ci si muoverà dallo scrittore verso il luogo e non più dal luogo verso lo scrittore, seguendo il filo di una cronologia complessa e di una pluralità di punti di vista” (vd. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., p. 159). Mi sembra però essenziale sottolineare che per quanto una lettura possa essere *geocentrata*, ogni opera letteraria è creata da un autore, il cui sguardo è in qualche modo sempre presente nella rappresentazione, anche di uno spazio che si impone con violenza come una periferia degradata o la vetrina di una scintillante galleria. Il reale di uno spazio è riscritto dall'autore. Sarebbe bene allora considerare la polifonia di elementi che vanno a costituire la rappresentazione di quello spazio. La letteratura di certo costruisce un immaginario spaziale ma nel farlo essa stessa è segnata da elementi eterogenei.

²³ Ivi, pp. 144-155.

non sono irreali, anzi c'è una connessione forte fra reale e finzionale. Ma ciò che è fondamentale è che nella postmodernità non esiste una visione univoca dello spazio, uno spazio totale come quello positivista. Questa riflessione è per la nostra ricerca molto importante, partendo dal presupposto che ci occupiamo di un autore verista, che mira quindi a rendere oggettivamente il reale, e di uno modernista. Westphal a questo proposito acquisisce per la postmodernità le definizioni di Deleuze e Guattari²⁴ di spazio liscio o eterogeneo e spazio striato o omogeneo. Lo spazio striato è quello normato, sedentario, sottoposto a disciplina e confini, lo spazio liscio è invece uno spazio non normato, senza confini e chiusure quindi dinamico. I passaggi dall'uno all'altro sono frequenti e in genere è lo spazio striato che cerca di striare quello liscio. Ciò significa che esiste una tensione contraddittoria fra omogeneizzazione dello spazio ed eterogeneità. L'eterogeneità, dunque, è propria del postmoderno. Questione aperta e da indagare è quella che riguarda gli equilibri fra i due tipi di spazio, e la loro stessa consistenza, in ambito moderno e modernista.

Westphal parla anche di trasgressione e trasgressività²⁵. La trasgressione è la violazione di un limite, di un confine, e la sua esistenza è intrinseca all'esistenza di una norma ed è la caratteristica principale dell'eterogeneità. Se la trasgressione, come violazione di un ordine, diventa permanente si parla di trasgressività. La percezione dello spazio nella sua componente eterogenea e trasgressiva è basilare per le teorie letterarie postmoderne. La trasgressione si realizza nel rapporto fra periferie e centro. Le periferie cercano di assalire il centro, attaccarlo per poi sostituirlo. Ciò che è interessante è che secondo Westphal il centro è illusorio e provvisorio perché le cellule germinali si trovano sempre ai margini e sono diacroniche e trasgressive, cioè pronte ad attaccare il centro. D'altro canto il centro, che è sincronico, si collega alle periferie. Questo vuol dire che il sistema non è un uni-sistema, ma un poli-sistema, del quale fa parte anche la trasgressione, che si oppone alla staticità del centro. Ad esempio spesso le minoranze vivono nelle periferie ma interferiscono con il sistema egemonico del centro, fino a modificarlo. Si crea così un meccanismo continuo di deterritorializzazione, con le sue crisi, e riterritorializzazione, cioè lo stabilirsi di un nuovo sistema. Un altro concetto decisivo, che proviene alla riflessione di Westphal da Edward Soja, è quello di terzo spazio²⁶. Il terzo spazio è all'incrocio fra mondi eterogenei, è il centro della periferia, il luogo in cui l'individuo nomade libero da costrizioni e deterritorializzato si ritrova in un'area di limite e quindi aperta sul mondo. È il luogo dove l'eterogeneità sessuale, etnica,

²⁴ Vd. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di P. Vignola, trad. di G. Passerone et al., Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, pp. 649-682.

²⁵ Vd. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., p. 57.

²⁶ Vd. *ivi*, pp. 99-106.

linguistica guadagna forza. Questo spazio è un crocevia di punti di vista, dove l'individuo può creare un'utopia da estendere al mondo. Westphal fa l'esempio di bell hooks per la quale la marginalità in cui ha vissuto assume le caratteristiche di uno spazio di resistenza.

Per i nostri obiettivi di ricerca è fondamentale il tentativo di Westphal di definire il rapporto fra reale e finzione. Nel corso del Novecento è divenuta sempre più complessa la percezione del tempo²⁷. Ciò ha segnato profondamente il modo di percepire il reale che è diventato esso stesso complesso, al punto tale che la questione centrale è capire cosa siano il tempo e lo spazio reali. Il Novecento ha lasciato tutte le certezze che il secolo precedente considerava acquisite. Il reale non è più un'icona infrangibile, la sua solidità è stata minata dalla legge della relatività ristretta nel 1905 e da allora il cammino verso la relativizzazione del reale è continuato senza sosta. È chiaro che, in questo sfumarsi e relativizzarsi delle dimensioni spazio-tempo, si è ridotto anche lo scarto fra reale e finzionale²⁸ che, invece, fino all'Ottocento non potevano in alcun modo sovrapporsi.

La riflessione geocritica si collega, dunque, con la teoria della letteratura interessata al nodo tra reale e fittizio e, in particolare, alla teoria dei mondi possibili²⁹, dal momento che infatti questi mondi possibili si esprimono attraverso la parola, cioè attraverso la forma linguistica, il passaggio da essi all'idea dei mondi finzionali è quasi naturale. Per noi la questione più rilevante è se spazio letterario e spazio reale facciano parte di un modello a mondi molteplici o di un modello a mondo unico. Westphal elabora una posizione intermedia in cui riconosce la contiguità fra reale e finzionale, ma anche la loro eterogeneità. E ancora, questione più importante dal punto di vista geocritico, ci interessa se lo spazio rappresentato nella letteratura interagisca in qualche modo con quello reale. Se così fosse lo spazio reale e quello finzionale coesisterebbero in virtù di un referente comune, coesistenza che a me sembra innegabile. Per una corretta definizione del rapporto fra reale e finzionale, Westphal propone la seguente tripartizione³⁰:

²⁷ Spunti interessanti sulla percezione del tempo in età moderna e contemporanea, che tengono insieme riflessione scientifica e umanistica, in R. Bodei, *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*, Bologna, Il Mulino, 2012 e Id., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2021 (in particolare le pp. 131-164 su Pirandello e il ruolo svolto, anche, dalla percezione del tempo nella formazione dell'individuo-personaggio).

²⁸ All'interno di una bibliografia vastissima sull'argomento, mi limito a indicare gli studi da cui ho tratto indicazioni rilevanti intorno al nesso reale-finzionale, in particolar modo riguardo alla letteratura narrativa: C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica e prova*, Milano, Feltrinelli, 2000; Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006; H. White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

²⁹ Cfr. L. Dolezel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

³⁰ Cfr. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 144-155.

1) il *consenso omotopico* si ha nel caso in cui un testo sia messo esplicitamente in relazione con un referente del mondo reale e dunque la relazione fra referente e rappresentazione finzionale è plausibile; ad esempio la Parigi di Balzac, che è rappresentazione letteraria, ha un rapporto reale con il referente (la Parigi reale) e in questo caso la verosimiglianza è fondamentale. Tuttavia il rapporto fra i due non è semplicemente mimetico, ma l'autore riconfigura il realema. Questo è senza dubbio il caso di tutte le novelle di Verga che analizzeremo, ma anche di tutte le novelle di Pirandello. Quanto è utile per l'interpretazione del testo riuscire a distinguere quali oggetti siano perfettamente mimetici, mantenendo una relazione solida con la realtà, e quali siano una totale invenzione dell'autore o comunque subiscano una radicalizzazione espressionistica? È possibile distinguerli, dal momento che noi non viviamo nella Parigi di Balzac o di Zola, nella Milano di Verga o nella Roma di Pirandello? Le storie narrate sono una finzione, lo sono i personaggi, i tempi di svolgimento della vicenda, lo è anche lo spazio e gli oggetti che sono presenti nello spazio. Fra questi oggetti alcuni hanno legami più netti con la realtà per quanto siano riconfigurati in un nuovo realema, altri sono puramente finzionali. Eppure nel momento in cui noi ci troviamo di fronte agli oggetti di un testo letterario, siamo tenuti, ai fini interpretativi, a considerarli finzionalmente reali, perché assumono corpo, hanno una valenza semantica o estetica, occupano uno spazio sia che abbiano un referente nella realtà sia che non lo abbiano. Contribuiscono cioè a creare un effetto di realtà anche se sono puramente finzionali.

2) l'*interferenza eterotopica* si realizza quando il referente reale e la sua rappresentazione non sono collegabili, o meglio si parla ad esempio di Nizza ma descrivendo Bologna (*In Bastogne* di Brizzi); in questo caso il referente diventa il trampolino da cui parte la finzione e dunque fra referente e rappresentazione la relazione è impossibile.

3) l'*excursus utopico* in cui l'utopia non può essere ricondotta ad alcun referente; in questa categoria rientrano le città ideali, la fantascienza e la distopia.

Come avviene con tutte le categorizzazioni, anche in questo caso bisogna evitare una rigidità eccessiva nell'applicarle. Il rischio, infatti, è di appiattare la pluralità del fatto letterario su schemi troppo rigidi. Non mi pare, ad esempio, perfettamente applicabile la categoria dell'*excursus utopico*³¹, poiché non sempre si realizza nella forma indicata da Westphal. Nel caso ad esempio di *Blade runner*, sia del libro sia del film³², la

³¹ Su distopie, narrazioni apocalittiche e la vocazione al distopico-apocalittico di una parte della cultura contemporanea rinvio a A. Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, Il Mulino, 2010 e F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021.

³² Faccio riferimento a *Blade Runner* (R. Scott, 1982) e a P. K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968, da cui è liberamente tratto il film.

rappresentazione della Los Angeles distopica ha un referente preciso che è la Los Angeles reale. Lo stesso ragionamento si può estendere alle città ideali: sono ideali appunto perché hanno un referente reale, cioè il funzionamento ordinario di una città reale al quale il lettore medio è abituato e attraverso la conoscenza della quale è in grado di comprendere che la città presentata dall'autore è ideale, cioè è un'utopia, non esiste, non ha un luogo nel mondo.

Gli elementi teorici isolati nella rapida analisi appena svolta mi sono sembrati fecondi ai fini della presente indagine, soprattutto per poter inserire l'analisi dello spazio letterario all'interno di una dinamica storico-culturale tenendo sempre presente che non esiste uno schema fisso o rigido attraverso cui gli autori spazializzano, che non esistono degli indicatori grammaticali e sintattici che diano ordine allo spazio e che siano immediatamente individuabili nel testo. Inoltre in mancanza di un'articolata descrizione dello spazio, che comunque non necessariamente è semantica, lo studioso può individuare anche solo una parola che lo scrittore utilizza per rappresentare lo spazio. Sulla base di questi presupposti, quanto mai incerti e mutevoli, diventa fondamentale l'interpretazione degli elementi spaziali, per quanto esigui, che l'autore inserisce nel suo testo. Partendo dal costante riferimento al concetto di cronotopo bachtiniano, proverò a verificare, attraverso i tre elementi costituenti la trialettica di Lefebvre, se le opere letterarie prese in esame producano spazio, cioè se sia possibile definirle spazi di rappresentazione urbana, se siano presenti degli oggetti topologici significanti, che generino senso in merito alla questione urbana, in che relazione spaziale siano fra di loro gli oggetti e se contribuiscono a creare un senso di realtà, che tipo di rapporto ci sia fra spazio reale e finzionale. Infine proverò a comprendere se questa produzione di senso sia coerente con la concezione della vita e la poetica di Verga e Pirandello. L'intento è, comunque, all'interno di un'analisi degli elementi spazializzanti, mantenere un taglio storico e letterario, soprattutto ponendo attenzione a non forzare o piegare il senso dei testi sul tema scelto, senza dimenticare mai che il testo letterario con la sua complessità, spesso sfuggente a categorizzazioni troppo rigide, deve rimanere sempre al centro dell'indagine.

II. Metamorfosi urbane

1. La città moderna

A metà Ottocento in Europa lo spazio urbano è in veloce mutamento. La città è espressione della modernità nelle sue più ampie e complesse sfaccettature. Nel cambiamento sempre più rapido imposto dalla modernizzazione, con la sua aspirazione al nuovo, le sue contraddizioni sembrano ulteriormente potenziarsi. Essa contiene in sé sia le caratteristiche di un luogo di stasi, di identità, di costruzione storica sia quelle di un luogo di movimento, di diversità, di pluralità, di possibilità³³.

Guardare alla città moderna, alle sue metamorfosi, alle sue rivoluzioni, ai suoi sventramenti e alle sue ricostruzioni alle tensioni che la abitano lacerandone il tessuto, ma permettendo l'approdo anche a nuove inedite forme, consente di interpretare la modernità come l'esperienza di un'unità multipla in cui si scontrano e convivono caratteri opposti, addirittura contraddittori³⁴.

Osservare la città, sia nei suoi cambiamenti fisici sia attraverso la rappresentazione letteraria, consente di comprendere meglio il percorso contraddittorio e vitale di distruzione del vecchio e costruzione del nuovo tipico della modernità. "La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile."³⁵ Nella città, come nella modernità, convivono, come percepisce Baudelaire, l'effimero e l'eterno. Queste contraddizioni, intrinseche alla dimensione urbana, si amplificano e prendono una nuova, ulteriore forma con l'avvento della industrializzazione.

Nella metà dell'Ottocento in tutta Europa inizia un massiccio processo di inurbamento, con enormi flussi migratori che si muovono dalle campagne alle città³⁶. Il fenomeno di urbanizzazione è legato all'industrializzazione che si concentra soprattutto intorno alle grandi città, quando non è, come nel caso di Manchester, in Gran Bretagna, la stessa industrializzazione a determinare il decisivo sviluppo della città. Seppur in Italia non si assista a casi così importanti di rapporto di causa-effetto fra industrializzazione e urbanizzazione, tuttavia dalla metà dell'Ottocento inizia un significativo spostamento delle masse dalle campagne alle città. L'afflusso enorme di popolazione, che porterà alla nascita della nuova classe sociale del proletariato urbano, determina una forte crisi delle città, del tutto impreparate ad accogliere flussi così cospicui. Ne conseguono condizioni di vita, per le

³³ Vd. A. Lazzarini, *Polis in fabula*, Palermo, Sellerio, 2011, <https://tolinoader.ibs.it/library/index.html#/epub?id=DT0245.9788838926563>, Cap. II, par. I.

³⁴ Ivi.

³⁵ Vd. C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, trad. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, pp. 1272-1319.

³⁶ Cfr. *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Roma, Donzelli, 2001.

grandi masse, ancora più penose, se possibile, delle condizioni di vita delle aree rurali. Mancanza di igiene e sovraffollamento sono le conseguenze più vistose, perché di fatto rendono le città invivibili causando la diffusione di malattie e olezzi malsani. La produzione saggistica e quella letteraria avvertono e rappresentano questa condizione di disagio.

Questo macroscopico processo di sviluppo è stato percepito sotto una luce sinistra. Il fenomeno dell'inurbamento e della concentrazione in pochi centri è stato letto attraverso gli occhi di chi ha demonizzato il processo di industrializzazione. Pensiamo al Charles Dickens di *Hard times* (1853), ma soprattutto al Friederich Engels de *Le condizioni della classe operaia in Inghilterra* (1845): Manchester, Sheffield o Birmingham vi sono descritte come gironi danteschi nei quali il contadino inurbato è stato precipitato suo malgrado. Sovraffollamento, promiscuità, mancanza di condizioni igieniche accettabili, degrado materiale e morale, sono alcuni dei tratti di questo novello inferno³⁷.

Anche la viabilità è segnata da questi enormi flussi umani che all'interno della città e nei suoi dintorni hanno la necessità di muoversi, palesando, in tutta la sua evidenza, l'inadeguatezza del sistema viario, la cui riorganizzazione è necessaria anche per la circolazione delle merci. Inizialmente sono attuati solo alcuni tipi di interventi urbani. Sono riviste, riorganizzate e aperte le vecchie mura della città, quindi il sistema idraulico e fognario, le strade, i centri storici, le aree abitative residenziali e popolari e le stazioni ferroviarie, insieme a una serie di edifici utili alla collettività³⁸. Questa esigenza sociale di intervento, intesa come miglioria delle condizioni di vita degli abitanti della città, sia della fascia più bassa che di quella più alta, si accosta anche all'esigenza di riorganizzare i centri storici per farne il simbolo della ricchezza di una sempre più attiva borghesia fiduciosa nel progresso. È evidente che intervenire sulla struttura urbana oltre ad avere una funzione sociale fondamentale, diventa un modo per esprimere fisicamente e simbolicamente la forza della produttiva classe borghese che nella città cresce, si consolida e si arricchisce. Il nuovo è intrinseco alla modernità ed è simbolo di ricchezza e sviluppo. Ampliare le città, modificarle, adeguarle non è solo un'esigenza legata all'inadeguatezza degli spazi, ma anche un modo per dimostrare il livello di progresso e benessere raggiunto dalla classe borghese e da chi detiene il potere. La classe dirigente vuole dimostrare di essere moderna, di adeguarsi ai tempi, vuole dominare lo spazio della città, imponendo la sua rappresentazione dello spazio.

In Europa quasi tutte le città hanno origini che risalgono a età greca o romana o al più tardi all'età medievale. La grande urbanizzazione ottocentesca non solo rende quegli spazi, saturi di storia, fisicamente insufficienti, ma determina anche un'urgenza sociale da gestire. Molti centri storici, come a Parigi, Londra o Milano, contengono le abitazioni più antiche e

³⁷ Vd. G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 2001, p. 8.

³⁸ Ivi, cap. 1.

cadenti delle città, nelle quali vive una fascia di popolazione socialmente umilissima. In quasi tutte le città europee si avviano importanti lavori di adeguamento e razionalizzazione urbana, che prevedono notevolissime demolizioni e ricostruzioni nei centri storici. I costi umani sono elevatissimi, ma l'aspetto delle città sarà rinnovato e moderno. Distrutto il vecchio si apre la strada al nuovo, in quella tensione costante fra futuro e passato, fra effimero e solido, fra enfasi creativa e ansia di autodistruzione³⁹.

Lo sviluppo urbanistico in Italia si poggia su una fitta tela di città preesistenti. A partire dal 1861, dopo l'Unità d'Italia, diverse città, da Torino a Firenze, da Milano a Roma, avviano importanti lavori di adeguamento urbano alle nuove esigenze viarie e abitative. La nostra attenzione, in questa sede, è focalizzata su Milano e Roma, città nelle quali scelgono di vivere Verga e Pirandello.

2. Milano, capitale della modernità

Nella seconda metà dell'Ottocento Milano rappresenta l'unico spazio urbano in Italia realmente avviato alla modernità. Il modello di sviluppo urbano con il quale Milano si allinea è quello della Parigi haussmaniana e della Londra che a tanta letteratura daranno linfa⁴⁰. Milano, nel quadro generale della penisola, è certamente la "città più città d'Italia"⁴¹ ed è percorsa da fremiti vitalistici e produttivi potenti.

Il rinnovamento urbano a Milano ricomincia a inizio dell'Ottocento dopo due secoli di relativa stasi. Già nel 1796 l'ingresso di Napoleone a Milano fornisce lo stimolo per operare un piano di riordino, noto successivamente come "Piano Napoleonico". Al centro di questo intervento c'è l'asse viario di Corso Sempione che, sulle orme dell'antico cardo romano, collega direttamente Milano alla Francia, mentre a sud-est si collega all'attuale Corso di Porta Romana. Le altre strutture viarie dovrebbero essere incardinate in una costellazione di nuove piazze che si dispongono intorno a Piazza Duomo e alla quale sono collegate. Il progetto poi riguarda anche il Castello, ma viene realizzato solo il Foro Bonaparte e vengono abbattute alcune antiche fortificazioni. Con la caduta Napoleone, si ha anche un forte rallentamento del processo di ammodernamento⁴². Il piano regolatore del 1807, che come quello del 1801

³⁹ Cfr. Lazzarini, *Polis in fabula*, cit., cap. II, par. I.

⁴⁰ La letteratura urbana che con i suoi stereotipi realmente condiziona l'immaginario collettivo è quella che si sviluppa intorno a Parigi e a Londra. Per una storia della città vd. L. Mumford, *La cultura delle città*, a cura di M. Rosso e P. Scrivano, trad. di E. e M. Labò, Torino, Einaudi, 2007; J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, trad. di D. Sacchi, Torino, Einaudi, 2003; M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, cit. Vd. anche W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura e trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995.

⁴¹ Vd. G. Verga, *I dintorni di Milano*, in AA. VV., *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio, 1991, p. 66.

⁴² Cfr. A. Boatti, *Urbanistica a Milano. Sviluppo urbano, pianificazione e ambiente fra passato e futuro*, Novara, CittàStudi, 2007, pp. 29-30.

rimane non realizzato, è centrato sulla progettazione di Piazza d'Armi, a nord del Castello, e di una serie di piazze rappresentative fra cui il Cardusio, Piazza della Scala, piazza Fontana e piazza Missori.

Il primo passaggio coperto in Italia è realizzato proprio a Milano nel 1832 e nasce su commissione di un privato. La Galleria De Cristoforis collega il corso Vittorio Emanuele II alla via Montenapoleone e riscuote un enorme successo, accogliendo eleganti negozi, caffè e l'importante libreria Hoepli. È un luogo molto amato dai milanesi che la frequentano assiduamente fino alla sua demolizione nel 1935.

Con l'Unità d'Italia nel 1861 a Milano avviene un radicale cambiamento. Nel ventennio 1860-80 Milano diventa la capitale culturale del paese⁴³, divenendo luogo di convergenza di intellettuali, giornalisti, artisti. Il notevole sviluppo economico e industriale determina un forte aumento della popolazione che da 190.000 unità nel 1860 passa a 350.000 unità nel 1881⁴⁴. Non bisogna dimenticare che Milano e la Lombardia, pur scontando il forte ritardo italiano, costituiscono nel quadro generale del paese il motore dell'economia nazionale, di conseguenza le esigenze sul tessuto urbano sono molteplici. Da una parte è necessario creare gli alloggi per i lavoratori e per il nuovo proletariato urbano da impiegare nelle industrie, dall'altra parte l'aggressiva e ricca classe borghese che si sviluppa con l'industria ha bisogno di mostrare anche attraverso la gestione, l'appropriazione e la simbolicità dello spazio urbano la propria forza economica e la propria produttiva laboriosità. Ha bisogno insomma di fornire il suo spazio di rappresentazione della città. Nel 1861 Milano è ancora divisa nell'area entro le mura spagnole, molto popolata, e nell'area esterna, comprendente i Corpi Santi e altri piccoli comuni, meno popolosa e che gradualmente sarà annessa al comune di Milano. Nel 1862 sono aperti i Giardini pubblici. Sono sistemate le mura della città e le porte piano piano assumono la *facies* di archi di trionfo, che invece di delimitare, accolgono⁴⁵.

Nel 1869, approvato il progetto di Mengoni, iniziano i lavori per la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele, che collega piazza Duomo a piazza della Scala, che era stata aperta già nel 1856. I lavori della galleria saranno completati, con l'arco, nel 1879. Questo progetto di un *passage* coperto è molto importante da diversi punti di vista. In primo luogo la

⁴³ Vd. C. Riccardi, *Milano-Europa. Sette capitoli sull'Ottocento tra letteratura e storia*, Novara, Interlinea, 2017, pp. 141-164.

⁴⁴ Vd. O. Selvafolta, *Verga a Milano: la città, le abitazioni, il senso dei luoghi*, in «I suoi begli anni»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, Leonforte, Euno Edizioni, 2020, p. 71.

⁴⁵ Per le immagini della Milano ottocentesca vd. AA. VV., *Milano nel tempo. Le trasformazioni della città dall'Ottocento ai giorni nostri*, a cura di U. Salwa, Napoli, Intra Moenia, 2009.

costruzione della Galleria prevede la totale demolizione dei fatiscenti alloggi medievali nell'area del Duomo, che erano abitati da una fascia di popolazione più povera. Questa demolizione, per quanto sia socialmente dolorosa, urbanisticamente è davvero funzionale e dà ordine e respiro all'intera zona. La riorganizzazione dell'area in una prospettiva rappresentativa della modernità della città ha certamente lo scopo di dare visibilità anche all'emergente e ricca borghesia industriale. La Galleria Vittorio Emanuele si configura contemporaneamente come un luogo di stasi e di movimento, attraversata da una fiumana di gente⁴⁶ diviene un luogo frequentatissimo della città. La presenza dei caffè più famosi, presso cui gli uomini, artisti, intellettuali, scienziati si incontravano, e la presenza dei negozi più lussuosi in cui ammirare le vetrine e acquistare, ne faceva un luogo ben diverso dallo spazio di movimento dei *passages* di Parigi, collegati a molte strade e utili a consentire ai cittadini di passeggiare al coperto per aree più estese della città.

3. Roma capitale: una difficile modernità

La terza Roma, la capitale d'Italia, nasce dalle ceneri della seconda Roma, quella papalina, e sulle vestigia della prima, quella imperiale, il 3 febbraio 1871. L'annessione di Roma al neo nato Regno d'Italia era appena avvenuta a suon di cannoni aprendo la Breccia di Porta Pia. Simbolicamente e moralmente nell'idea risorgimentale solo Roma, città antica e imperiale, può essere la vera capitale della nuova nazione, con buona pace di Torino e di Firenze. Tuttavia, per quanto simbolicamente solo con Roma avvenga l'effettiva unificazione d'Italia, nel 1871 la città non è pronta a diventare una città moderna, né dal punto di vista urbanistico né da quello industriale. A Milano, come si è visto, già a metà dell'Ottocento erano stati avviati i lavori di ammodernamento. Nel 1879 è inaugurata la Galleria Vittorio Emanuele completa di arco, simbolo e vetrina dei prodotti della nascente industrializzazione. Roma è molto lontana dalla realtà lombarda: è ancora una città rurale, gestita con un sistema feudale. A livello urbanistico è una città tutta da riorganizzare, mentre a livello industriale non c'è alcuno sviluppo degno di nota.

Per le strade del centro di Roma, lungo le quali brillano come splendidi diamanti gli antichi edifici, starnazzano galline e i pastori conducono le mandrie. Roma deve diventare una città moderna senza avere la spinta propulsiva dell'industria. Eppure è una città in cui il dialogo fra il vecchio e il nuovo acquisisce una forte caratterizzazione. Non c'è angolo della città che non ricordi all'uomo moderno che c'è stato un passato, più grande, più glorioso della città, o comunque diverso. Le rovine di Roma, gli antichi palazzi barocchi sono eterni, eppure

⁴⁶ Per una descrizione della Galleria vd. L. Capuana, *La Galleria Vittorio Emanuele*, in AA.VV., *Milano 1881*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 47-60.

testimoniano l'effimero. In quel momento e in quel luogo la nuova nazione deve dimostrare di essere in grado di innestare la modernità sulle rovine. È necessaria, cioè, una diversa e nuova pratica dello spazio, sono necessari spazi nuovi e movimenti nuovi per una quotidianità che non sarà più uguale a prima.

La storia urbanistica di Roma dal 1871⁴⁷ è una storia *sui generis*, proprio per l'immobilismo che in precedenza caratterizzava la città. I ministeri italiani sono spostati a Roma capitale e con essi anche tutto il ceto impiegatizio utile a garantire il funzionamento degli apparati burocratici. È necessario recuperare o costruire *ex novo* edifici da utilizzare per i ministeri, ma anche creare abitazioni adatte al nuovo ceto. In questa prospettiva a Roma inizia la corsa a costruire abitazioni su terreni che nel frattempo sono stati copiosamente acquistati da privati e istituzioni finanziarie private in ogni area romana passibile di sviluppo (Esquilino, Flaminio, Salario, Prati).

L'edilizia a Roma rimane una questione privata, mentre dovrebbe essere una questione pubblica e politica. La contorta vicenda del piano regolatore del 1873⁴⁸ dimostra l'incapacità del Comune di arginare gli interessi dei privati, tanto è vero che i tentativi di creare un demanio pubblico, sono prontamente fermati⁴⁹. L'espansione della città avviene a macchia d'olio, in tutte le direzioni, e senza una pianificazione della tipologia degli alloggi. L'edilizia diventa la prima, e sostanzialmente unica, industria di Roma⁵⁰. Ed è una grande speculazione.

Fra il 1870-1880 l'espansione della città avviene soprattutto nella zona fra il Colosseo e via XX Settembre⁵¹. Dal 1883, per via delle leggi con le quali lo Stato sovvenziona il completamento dei lavori urbanistici a Roma, inizia la grande febbre edilizia ed è approvato un altro piano regolatore. Nonostante questo le costruzioni sono scriteriate e si distruggono bellissimi edifici, come Villa Boncompagni Ludovisi, per costruire palazzoni⁵². Alla febbre segue la famosa crisi 1887-1892, il cui apice è lo scandalo della Banca di Roma, un vero e

⁴⁷ Il Comune di Roma inizia subito a funzionare ed è articolato in tre parti: la città, che è l'area entro le mura Aureliane, il suburbio, che è l'area intorno alla cinta muraria, e l'Agro, che corrisponde all'estesissimo Agro Romano. Vd. D. Pasquinelli d'Allegra, *Roma: il senso del luogo*, Roma, Carocci, 2015, pp. 54-55.

⁴⁸ Nel 1873 l'ingegner Viviani presenta un piano regolatore nel tentativo di programmare l'espansione della città soprattutto verso la zona sud-orientale, dove si sta costruendo la stazione Termini. Il piano regolatore è unidirezionale, mentre il quartiere Prati rientra in un piano speciale di ampliamento. Vd. I. Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 53-54.

⁴⁹ L'amministrazione Pianciani, attraverso gli espropri, inizia a costruire piazze e strade per rivendere poi i terreni per la costruzione, creando guadagni per il Comune. Ma la sua amministrazione, per il caso della via Nazionale, è fatta cadere. Vd. Insolera, *Roma moderna*, cit., pp. 51-55; V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 66-67.

⁵⁰ Per un quadro della poca attività industriale a Roma vd. F. Iozzelli, *Roma religiosa all'inizio del Novecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1985, p. 30.

⁵¹ Ivi, p. 22.

⁵² In questi anni vengono anche organizzati molti edifici pubblici e si sviluppano varie aree come Castro Pretorio, Esquilino e Celio, Prati e Testaccio.

proprio terremoto economico e politico⁵³. Quasi tutti i cantieri si fermano⁵⁴ e, paradossalmente, Roma si ritrova con molte case sfitte e tanta popolazione⁵⁵ senza casa. L'errore principale dell'edilizia romana era stato costruire senza guardare ai bisogni reali della popolazione: troppo per il ceto medio e niente per il popolo⁵⁶. L'unico tentativo di fornire unità abitative popolari è quello del quartiere Testaccio⁵⁷, che avrebbe dovuto accogliere un quartiere operaio⁵⁸, ma la costruzione rimane incompleta.

All'inizio del Novecento Roma si risollewa dalla crisi, riprendono i lavori al Testaccio⁵⁹ e nelle aree fuori dalle mura. La campagna intorno a Roma lentamente viene erosa dai nuovi quartieri e dalle baracche polverose, costruite per sopperire alla mancanza di case per il ceto popolare⁶⁰. Cambia la fisionomia dei luoghi romani, della città come della campagna, che si riempie di palazzi.

Nel 1909 l'amministrazione Nathan vara un terzo piano regolatore, che prevede di costruire fabbricati, villini e giardini tutti intorno a Roma, salvando le antiche ville e alternando aree più fittamente popolate ad aree meno popolate⁶¹. Ognuna di queste tipologie di costruzioni (giardini, villini e fabbricati) è delimitata in aree predefinite, con la conseguenza che per i proprietari di terreni adibiti a villini e giardini si prospettano guadagni di gran lunga inferiori rispetto a chi può costruire fabbricati. Gli interessi privati hanno ancora una volta la meglio e nascono le palazzine, edifici a quattro piani (che sostituiscono i villini a due piani) circondati da piccoli giardini. Questa tipologia di costruzioni ha tanto successo a Roma che le autorizzazioni per costruire sono prolungate fino al 1925 e le palazzine

⁵³ Insolera, *Roma moderna*, cit., p. 54; Pasquinelli d'Allegra, *Roma: il senso del luogo*, cit., pp. 57-59.

⁵⁴ Basti pensare che nel biennio 1886-87 sono costruiti 12.691 vani, mentre nel biennio successivo 1888-89 solo 819. Vd. Insolera, *Roma moderna*, cit., p. 79.

⁵⁵ Secondo i dati dell'Istat, che analizza i censimenti, la popolazione a Roma passa da 209.222 abitanti nel 1871 a 416.028 nel 1901. Se inizialmente è il ceto impiegatizio ad accrescere la popolazione di Roma, ben presto contribuisce all'incremento anche tutta una fascia di popolazione di ceto basso che si sposta a Roma da tutta Italia per essere impiegata nell'edilizia.

⁵⁶ Fino al 1871 a Roma confluiscono contadini dalle aree rurali circostanti che, attraverso il sistema dei caporali, sono assunti stagionalmente per il lavoro nei campi. Nella Roma Capitale quegli stessi lavoratori sono arruolati per lavorare nell'edilizia. Il comune fino al 1891 concede delle aree pubbliche all'aperto dove questi lavoratori, che non hanno una casa, possono dormire: i portici di Piazza Vittorio Emanuele, le scalinate delle basiliche di Santa Maria Maggiore e San Giovanni, etc. Vd. Insolera, *Roma moderna*, cit., p. 81; Pasquinelli d'Allegra, *Roma: il senso del luogo*, cit., p. 60.

⁵⁷ L'iniziativa è sempre privata e, dopo varie vicissitudini, la costruzione inizia nel 1883. Si tratta di una vera e propria periferia. Lontana dalla città e opposta alle zone residenziali, il Testaccio avrebbe dovuto accogliere molte attività e aree industriali, oltre che gli alloggi per gli operai. Vd. Insolera, *Roma moderna*, cit., pp. 82-83.

⁵⁸ Fra gli operai tuttavia non sono tenuti in conto quei muratori, che vivono nelle baracche. Non sono previsti come cittadini di Roma e durante la crisi quasi trentamila persone sono allontanate da Roma con un foglio di via obbligatorio.

⁵⁹ I lavori al Testaccio vengono rilevati nel 1907 dall'Istituto Case Popolari, nato nel 1903.

⁶⁰ Vd. Pasquinelli d'Allegra, *Roma: il senso del luogo*, cit., pp. 60-66.

⁶¹ Ivi, pp. 163-169.

diventano il tipico edificio romano borghese⁶².

Nel primo dopoguerra Roma conosce un'altra crisi, meno grave della precedente tanto che si ricomincia subito a costruire⁶³. In questi anni la Roma borghese si distacca nettamente dalla Roma popolare, non si cerca più l'integrazione con la periferia perché a Roma non c'è un modello industriale che spinga in questa direzione. La periferia diventa un mondo a sé, lontano dagli occhi dei borghesi. Nasce la vera e propria periferia, della quale il Testaccio era solo un accenno. Nascono anche le prime borgate, lungo le vie consolari, in cui alle baracche, in costante aumento, si aggiungono costruzioni miserrime⁶⁴. E così la moderna e borghese Roma si trova circondata da tutte le parti da orrende borgate, sporche e prive di servizi. Nei primi anni del fascismo la separazione diventa ancora più netta. Nel centro di Roma, infatti, si avvia una demolizione senza precedenti, le case popolari vengono abbattute per valorizzare le aree archeologiche e creare un elegante centro storico, degno della classe dirigente del paese. La popolazione è spostata forzatamente nelle borgate, che diventano luoghi di assoluto degrado, popolate da gente considerata pericolosa e sudicia fisicamente e moralmente.

In questi anni nascono anche tre nuovi quartieri: Monte Sacro, Garbatella e il quartiere di Piazza Verbano. Quest'ultimo è un modello di edilizia urbana. Questi quartieri nati lontano dalla città, danno valore alle aree fraposte fra loro e la città, che si popolano saldando i nuovi quartieri alla città. Naturalmente queste operazioni di "saldamento" restano ancora una volta in mano ai privati.

Gli anni del fascismo sono quelli in cui si vuole costruire una Roma monumentale che sia bella quanto quella classica, che attraverso gli sventramenti era stata recuperata. Il mito dell'impero romano è fatto proprio dal fascismo, che si pone come continuatore ed erede della Roma imperiale nel sogno di un impero fascista.

Questo breve *excursus* storico e urbanistico mostra che, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, non è possibile appiattare Roma su una visione monoprospettica. La prima dualità forte, che probabilmente era visibile a chi alla fine dell'Ottocento viveva la città, è quella fra vecchio e nuovo. Da questa dualità di partenza si sviluppano le varie anime di Roma: la Roma bizantina delle élite, la Roma della borghesia in tutte le sue articolazioni sociali, la Roma popolare, la Roma delle borgate.

⁶² Vd. Insolera, *Roma moderna*, cit., pp. 107-109.

⁶³ A Roma avevano imparato che a ogni boom corrisponde una crisi, e che per sopperire alla crisi bisognava cercare un equilibrio. In questo caso si favoriscono le costruzioni, eliminando tutti i vincoli del piano del 1909. Vd. Insolera, *Roma moderna*, cit., p. 114.

⁶⁴ Ad esempio Tor Pignattara, Centocelle, Quadraro non contengono solo baracche ma anche edifici miserabili costruiti su una lottizzazione regolare. Vd. Insolera, *Roma moderna*, cit., pp. 115-116.

III. Verga e Milano

1. Verga nelle città

La scelta di Verga di vivere in città, al Nord, è fortemente voluta ed è determinata dalla sua esigenza di avere contatti diretti con le più importanti case editrici d'Italia. Verga vuole diventare un grande scrittore e sa bene che continuando a vivere a Catania, città ancora molto provinciale, sarebbe impossibile. Fra il 1865 e il 1869 Verga si reca più volte a Firenze fra il 1869 e il 1872⁶⁵ vi risiede stabilmente. Firenze è considerata nel quadro italiano un'importante capitale culturale. Verga, infatti, ritiene che Firenze possa offrirgli la possibilità di allacciare relazioni intellettuali fruttuose per elaborare e maturare il rinnovamento stilistico necessario per raggiungere il successo letterario⁶⁶. A Catania ha già pubblicato *I carbonari della montagna*, a proprie spese presso un editore catanese, *Una peccatrice*, presso l'editore Negro di Torino, e *Sulle lagune*, pubblicato sulla rivista fiorentina *Nuova Europa*. Il trasferimento a Firenze⁶⁷, come anche quello successivo a Milano, non è indolore, come è attestato dalle numerose lettere alla famiglia⁶⁸: “È verissimo che stavolta io son partito assai triste per la ragione doppia di vedere la mamà così angustiata per la mia partenza e pel pensiero di andare a spendere molto denaro chi sa forse inutilmente. Ti giuro che il dispiacere della mamà mi toccava il cuore, e più di una volta risolsi, anzi la pregai di postergare e rimettere ad altra epoca la mia partenza.”⁶⁹ A Firenze Verga frequenta importanti salotti internazionali e, grazie a Francesco Dell'Ongaro, intreccia rapporti con gli editori. Il giovane impara che quello di scrittore è un lavoro, che si inserisce in un mercato secondo la logica di domanda e offerta. E il lavoro ha un costo e un prezzo.

Tuttavia la città con l'editoria veramente moderna e spregiudicata è Milano⁷⁰, dove hanno sede gli editori Treves, Hoepli e Sonzogno. Verga inizia, quindi, a valutare seriamente l'idea di trasferirsi. Firenze gli appare ormai provinciale. Vivere a Milano, invece, gli consentirebbe di avere accesso alla modernità vera⁷¹, quella di una città più avanzata nel processo di industrializzazione e di rinnovamento urbano rispetto a qualunque altra città

⁶⁵ Vd. G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016, pp. 37-46.

⁶⁶ Ivi, p. 40.

⁶⁷ Il trasferimento è avvenuto nell'aprile del 1869.

⁶⁸ Vd. la lettera alla madre del 10 marzo 1873 in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 45, in cui Verga esprime alla madre la consolazione di saperla contenta di lui e definisce il suo allontanamento da casa “provvisorio”. Vd. anche la lettera al fratello del 9 marzo 1874, ivi, pp. 60-61 in cui Verga si dice amareggiato per il silenzio del fratello e contento per la lettera ricevuta e auspica di avere successo per poter tornare a casa.

⁶⁹ Vd. la lettera al fratello Mario, Firenze 7 maggio 1869, in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, cit., pp. 10-11.

⁷⁰ Vd. P. Pellini, *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 25.

⁷¹ Per l'approccio di Verga alla modernità milanese vd. A. Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, p. 39; vd. anche Pellini, *Verga*, cit., p. 25.

italiana. Milano è la nuova capitale culturale del paese⁷² e Verga intuisce la possibilità, spostandosi, di guadagnare notevolmente di più dal suo lavoro di scrittore. Nelle lettere alla madre e al Capuana, infatti, Verga fa i conti di quanto potrebbe guadagnare a Milano. Già nel 1869 scrive alla madre:

Ho finalmente saputo che il prezzo che si pagano i manoscritti è da 15 a 30 lire il foglio di stampa, sicché ho fatto il conto che, fosse anche pel minimo di 15 lire il foglio, il mio nuovo romanzo *Eva*, che sarà almeno di 20 fogli di stampa, potrei venderlo a 300 lire. Ma bisogna ricorrere agli editori di Milano⁷³.

Le sue aspettative economiche in realtà sono troppo alte. I guadagni, infatti, non sono così cospicui, almeno per quanto concerne i romanzi.

Il trasferimento effettivo a Milano avviene nel 1872 e Verga, con brevi pause, vi risiede stabilmente per circa vent'anni, fino al 1893, cambiando residenza diverse volte. Cinque sono le residenze certe: via Borgonuovo 1, via Manzoni 2, piazza della Scala 5, via Principe Umberto 9, corso Venezia 82⁷⁴. Si tratta sempre di quartierini, cioè piccoli appartamenti in affitto, già arredati, molto dignitosi e via via sempre più comodi, anche per ricevere delle visite. Gli appartamenti sono in posizioni centrali, in aree borghesi e, le ultime tre, di nuova costruzione. Ogni quartierino è in uno spazio urbano ben preciso e da esso è visibile una parte della città. Le prime tre abitazioni mostrano un progressivo avvicinamento di Verga al centro della città e a una zona, quella del Duomo, che egli ama e frequenta molto per via della Galleria e del Biffi. Le ultime due abitazioni sono meno centrali: via Principe Umberto 9 è ubicata appena fuori i Navigli, mentre corso Venezia 82 si trovava all'angolo fra Porta Venezia e Porta Monforte. Entrambe le abitazioni godono della vicinanza dei Giardini Pubblici e di una vista molto più aperta sulla città in ampliamento e sui Bastioni. Gli anni milanesi, con le passeggiate in Galleria, il Biffi, la vita mondana e con il contatto diretto con il mondo borghese⁷⁵ che fruisce della lettura, anche delle novelle, sono proprio quelli in cui il siciliano trova la sua espressione verista e produce i suoi grandi capolavori.

⁷² Cfr. C. Riccardi, *Milano-Europa. Sette capitoli sull'Ottocento tra letteratura e storia*, cit., p. 142.

⁷³ Lettera alla madre, Firenze, 29 maggio 1869, in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, cit., p. 21.

⁷⁴ Per un quadro completo delle abitazioni verghiane vd. O. Selvafolta, *Verga a Milano: la città, le abitazioni, il senso dei luoghi*, in *«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, cit., pp. 71-96.

⁷⁵ Milano, agli esordi del suo sviluppo capitalista, vive forti contraddizioni. Da una parte c'è apertura a questioni sociali, dall'altra questa apertura è di matrice comunque borghese, non proletaria (vd. F. Portinari, *Milano*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. 10, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2007, p. 307). Ne emerge un contesto saturo di ombre, che a Verga non sfuggono.

2. Se avrò tempo da perdere... La novella e l'approdo al verismo

Verga inizia a scrivere novelle a Milano, dove i testi brevi per la pubblicazione su riviste periodiche sono effettivamente pagati molto bene, certamente meglio dei romanzi, il cui valore economico è commisurato sostanzialmente alla fama dell'autore ed è forfettario. Nella lettera del 20 gennaio 1874 Verga scrive alla madre: "Treves mi domandò qualche racconto corto per i suoi giornali. Se me li paga bene vedremo."⁷⁶ Il 29 gennaio, sempre alla madre, scrive

Coraggio non me ne manca. Il mio nome comincia ad avere un qualche valore anche nel commercio libraio e [...] sono ricercato per la collaborazione con offerte piuttosto vantaggiose. Così qualche utile materiale ne ricaverò. Vedremo. Vi confesso che da un canto mi rincresce sciupar il mio nome in piccole pubblicazioni e di poco conto per le Riviste e i giornali, e che vorrei riserbarmi intero, anche al prestigio di un nome acquistatomi con l'*Eva* e non prodigato in cose minime, per la pubblicazione dell'*Aporeo*; ma intanto quelle piccole pubblicazioni sono quelle che fruttano dippiù, e qualcosa, finché non sarà stampato e venduto *Aporeo*, bisogna guadagnarla⁷⁷.

Infine, superate le remore, il 26 febbraio scrive:

Sabato consegnerò la novella e credo che mi varrà dai 250 ai 300 franchi. [...] Voi vedete che con un piccolo lavoretto di una settimana al più guadagnerò quanto con l'*Eva*. Se avrò tempo da perdere ne scriverò una [come *Nedda*] pel Museo di famiglia, per cui Treves mi ha pregato, e ne caverò un 300 franchi con 3 fogli di stampa⁷⁸.

La prospettiva di un maggiore ritorno economico, fondamentale per vivere a Milano, fra teatri e caffè, senza il supporto finanziario della famiglia, fa superare a Verga la paura di "sciupare" il suo nome e avvia Verga al genere narrativo breve, il cui enorme sviluppo, sia per la pubblicazione in riviste sia per quella in raccolte, a partire dagli anni '70 ne fa il genere della modernità⁷⁹. Fino all'inverno del 1874 Verga ha pubblicato una sola novella, *X*, su *La Strenna italiana per il 1874*. Da questo momento, invece, la produzione novellistica del siciliano ha un'impennata.

Contemporaneamente all'incremento della produzione novellistica Verga inizia a riflettere profondamente sulla forma di espressione più consona al soggetto da rappresentare. L'approdo di Verga al verismo viene da sempre indicato con una metafora religiosa, cioè la conversione. L'idea insita nella parola è che il passaggio dai modi tardo-romantici e scapigliati della prima produzione verghiana ai modi veristi di *Rosso Malpelo* sia stato

⁷⁶ Vd. *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, cit., pp. 49-50.

⁷⁷ Ivi, pp. 51-52.

⁷⁸ Ivi, p. 59.

⁷⁹ Per la storia degli sviluppi editoriali della narrativa breve a Milano vd. I. Piazza, *L'editoria milanese 'secondo Verga'*, in *I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, cit., pp. 209-224.

improvviso, come se l'autore fosse stato colto da una sorta di illuminazione sulla via di Damasco. Eppure la conversione dell'Innominato manzoniano insegna al lettore attento che una conversione anche quando sembra repentina non è mai veramente tale, ma preparata da tappe ed eventi gradualmente. Così è anche per Verga, nella cui produzione queste tappe sono ben visibili e sono la spia di una costante ricerca di un nuovo stile, come è attestato dal continuo dialogo teorico con Capuana.

La novella *Nedda*, scritta nel 1874, viene di solito indicata come prima imperfetta tappa verso il verismo. In realtà in *Nedda* per la prima volta Verga si cimenta nella rappresentazione di un ambiente umile e contadino seguendo il filone della narrativa campagnola⁸⁰, cioè di un realismo filantropico-sociale alla Caterina Percoto. Il narratore, infatti, è onnipresente nel veicolare il suo giudizio morale e paternalistico sulla vicenda, infarcendo il testo di didascalie, ed è onnisciente ponendosi in una posizione lontanissima da quella dell'impersonalità, tratto essenziale della poetica verista. *Rosso Malpelo*, pubblicata per la prima volta su *Il Fanfulla* nel 1878, segna il passaggio stilistico definitivo, con uno stile narrativo enormemente diverso da qualunque altro scritto precedente di Verga. Fra *Nedda* e *Rosso Malpelo*, quasi a testimoniare la lentezza del lavoro teorico e strutturale, Verga continua a scrivere nei modi tardo-romantici che lo avevano caratterizzato fino a quel momento. Tanto è vero che fra il 1874 e il 1875 pubblica *Eros* e *Tigre reale* e nel 1876 una prima raccolta di novelle, *Primavera e altri racconti*, sperimentale⁸¹ ma non certamente verista. I testi della raccolta, scritti fra il 1874 e il 1875, sono caratterizzati da un certo patetismo scapigliato, come si evince anche dalla presenza di alcuni temi come quello della morte per malattia e per amore, dell'abbandono, dell'amore passionale. Lo sperimentalismo di queste novelle è ravvisabile nell'uso dell'indiretto libero e di alcune espressioni dialettali.

Una prima tappa di riflessione verso l'elaborazione stilistica del verismo verghiano è la lettura e la critica di *Madame Bovary* di Flaubert che, pubblicato nel 1856, non costituiva più una novità nel quadro letterario dell'epoca. È il 14 gennaio del 1874 quando Verga scrive a Capuana la famosa lettera di critica al realismo di *Madame Bovary*⁸²: “ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione.”⁸³ In realtà, abbracciando la brillante osservazione di Pellini⁸⁴, i difetti che Verga

⁸⁰ Su *Nedda* vd. Manganaro, *Verga*, cit., pp. 52-56; Pellini, *Verga*, cit., pp. 33-36.

⁸¹ Vd. C. Riccardi, *Introduzione*, in G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983, pp. VII-IX.

⁸² Per l'influenza di Flaubert nelle novelle milanesi di Verga vd. S. Contarini, *La fantasmagoria del reale: una lettura delle novelle milanesi di Verga*, in “Lettere italiane”, n. 3, 2008, pp. 323-351.

⁸³ Vd. *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 29.

vede in Flaubert sono il segno che il siciliano non è pronto ad abbandonare uno stile e dei temi che blandiscono la borghesia, classe a cui appartiene il suo bacino di lettori, per abbracciare l'antiretorica del realismo flaubertiano che smonta proprio quell'idea borghese e romantica dell'amore, e neppure è pronto al cambiamento di poetica e di ideologia che il realismo verista implica. A segnare il definitivo passaggio al naturalismo è senza dubbio la lettura, fra il 1875 e 1877, di diversi romanzi di Zola, tanto che, in una lettera a Felice Cameroni, Verga definisce il francese "il più grande artefice dell'idea moderna del romanzo"⁸⁵. Nel 1877 Capuana pubblica una recensione entusiasta de *L'assomoir* di Zola e Francesco De Sanctis in questi stessi anni si occupa di Zola e del realismo pubblicando *Il principio del realismo* (1876) e lo *Studio sopra Emilio Zola* (1877). Entrambi indicano in Zola il grande maestro del realismo naturalista e in questo tipo di realismo la via più adatta, da un punto di vista etico e stilistico, per liberarsi dalle strettoie di un lacrimevole, psicologico, retorico e patetico tardo-romanticismo. Verga si incanala proprio nel solco di questa riflessione critica e di poetica. In *Rosso Malpelo* ci sono tutti gli elementi stilistici, etici, ideologici del verismo: narratore impersonale, artificio della regressione, artificio dello straniamento, uso massiccio dell'indiretto libero, narratore corale, punto di vista interno al mondo rappresentato, argomento tratto dal mondo degli umili e dei diseredati della Sicilia. Un realismo, dunque, che senza retorica faccia parlare le cose nel modo più oggettivo possibile, senza giudizi, senza didascalie che guidino il lettore, senza la presenza autoritaria dell'autore, senza uno sguardo esterno che renda il mondo rappresentato distante ed estraneo. L'autore, dal punto di vista di Verga, deve "eclissarsi" e l'opera deve sembrare "essersi fatta da sé"⁸⁶, rappresentando in modo schietto l'ambiente in cui la vicenda si svolge e cogliendo nell'ambiente dei miseri e nelle loro vicende proprio quella lotta per la sopravvivenza che sarà l'elemento cardine dell'indagine del ciclo dei Vinti⁸⁷. Il passaggio a temi e ad ambientazioni non più borghesi è facilitato, come è noto, anche dall'attenzione alla questione meridionale generata dalla relazione del 1876 *Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino, che per la prima volta scandaglia e rivela le misere condizioni sociali ed economiche della Sicilia dopo l'Unità d'Italia. Da un quadro culturale comunque più articolato di quello fin qui descritto⁸⁸ Verga trae motivi di riflessione e infine è pronto a fare delle scelte nette e a cambiare stile narrativo.

⁸⁴ Vd. P. Pellini, *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 31-33.

⁸⁵ Vd. Lettera a F. Cameroni in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, cit., pp. 108-109.

⁸⁶ Vd. *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 203.

⁸⁷ Il ciclo dei Vinti è presentato per la prima volta e in modo molto chiaro nella famosa lettera a Salvatore Paolo Verdura del 21 aprile 1878.

⁸⁸ Per un quadro esaustivo del contesto culturale vd. Manganaro, *Verga*, cit., pp. 61-64; vd. anche Pellini, *Verga*, cit., pp. 38-40.

La novella, già individuata dall'editoria milanese come genere della modernità, diventa protagonista del cambiamento stilistico. Verga, infatti, lavora freneticamente sia al progetto del bozzetto marinaresco di *Padron 'Ntoni*, che ben presto assumerà la forma del romanzo *I Malavoglia*, sia alla stesura di novelle, che sono il grande banco di prova del verismo verghiano. Le novelle veriste, prima pubblicate in rivista, sono poi riunite e pubblicate in raccolte, con un certo ordine e criterio. Nel 1880 è pubblicata da Treves la raccolta *Vita dei campi*, che ha un buon successo. Nel 1881 Treves pubblica *I Malavoglia*, con esiti, come è ben noto, deludenti.

I *Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. Tranne Boito e Gualdo, che ne hanno detto bene, molti, Treves il primo, me ne hanno detto male, e quelli che non me l'hanno detto mi evitano come se avessi commesso una cattiva azione. [...] Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia⁸⁹.

Nonostante l'arezza per la tiepida accoglienza ricevuta dal suo capolavoro Verga non si fa influenzare dall'insuccesso. La strada della poetica verista è ormai presa e il lavoro prosegue febbrilmente fino al periodo di due progetti paralleli che inizialmente hanno il titolo di *Vita di campagna* e *Vita d'officina*, la cui stesura avviene contestualmente all'ideazione e ai primi abbozzi del *Mastro-don Gesualdo*. L'idea del catanese è rappresentare la vita, la miseria e la lotta per la sopravvivenza della classe contadina parallelamente a quelle della classe operaia⁹⁰. Il progetto si mantiene ma, significativamente, cambiano i titoli (da *Vita di campagna* a *Novelle rustiche* e da *Vita d'officina* a *Per le vie*) e la dimensione delle raccolte, nelle quali, *more solito*, confluiscono testi già pubblicati in rivista.

Se l'analisi delle esistenze in un contesto socio-economico elementare, basso e arcaico può essere sintetizzata in un'istantanea, una foto che incornicia fuori dal tempo quella condizione, come in *Vita dei campi*, lo studio di una forma di vita ugualmente elementare, ma cittadina, ossia moderna, impone il movimento, l'energia, il passaggio e il cambiamento come categorie di indagine. Quella moderna è vita in movimento, accelerata e in essenza mobile, senza requie: vita "per le vie".

⁸⁹ Lettera a Capuana dell'11 aprile 1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, cit., pp. 111-113.

⁹⁰ Per la storia del progetto vd. G. Verga, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. XII-XIV.

3. Milano prima di *Per le vie*

Milano è molto presente nella scrittura di Verga, sia nelle lettere personali sia nella produzione letteraria. C'è un'evidente ambivalenza fra le due rappresentazioni della città. Nelle lettere ai familiari e all'amico Capuana, Verga descrive una città viva, che per lui è foriera di spese ma soprattutto di possibilità di successo, di ispirazione e di spinte creative. Nella rappresentazione letteraria, invece, guarda più all'aspetto alienante della vita milanese, con il carico di solitudine e sofferenza della gente.

In alcune note lettere al Capuana, Verga esprime un vero entusiasmo per la vita milanese e invita veementemente l'amico a recarsi a Milano. Nel 1873 da Milano scrive:

Mio caro Luigi,
al solito ti rispondo dopo lungo ritardo; [...] E l'*Adriana*? Capisco che forse avrai bisogno per cavarla fuori dal tuo cervello di tutt'altra atmosfera. Ma qualche volta questo dipende moltissimo da un'idea secondaria che c'investe a poco a poco e ci domina poi per qualche tempo. Chissà che parlandoti io della bella Milano non riesca a crearti nella mente cotesta atmosfera di sogni che ti occorre per farci schiudere quelli che ti fermentano da tempo nell'anima? Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni, e restare a lavoro. Ma queste seduzioni istesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla. Provasi davvero la febbre di fare; in mezzo a cotesta folla briosa, seducente, bella, che ti si aggira attorno provi il bisogno di isolarti, assai meglio di come se tu passi in una solitaria campagna. E la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie e che son diventate patrimonio della tua mente⁹¹.

E ancora in una notissima lettera del 1874:

Carissimo Luigi,
Verrai finalmente? Non credere che sia egoismo d'amico il mio desiderio d'averti qui, o almeno che non sia soltanto ciò. Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermieri di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur così. Tutto quello che senti ribollire dentro di te irromperà all'improvviso, vigoroso, fecondo appena sarai in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti. Costà tu ti atrofizzi. Vedi che per essere nella capitale bacologica io me la cavo bene. [...] Quel Milano che tu ti sei immaginato sarà sempre inferiore alla realtà, non perché tu non abbia immaginazione tanto fervida da fantasticare una Babilonia più babilonia della vera, ma perché ho provato su di me che non arriveremo mai ad accostarci alla realtà di certe piccole cose che ci fanno piccini alla lor volta, e ci danno forze da giganti. Io immagino te, venuto improvvisamente dalla quiete tranquilla della nostra Sicilia, te artista, poeta, matto, impressionabile, nervoso come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti, dall'attività degli

⁹¹ Lettera a Capuana del 5 aprile 1873, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, cit., pp. 24-26.

altri, dalla pubblicità qualche volta clamorosa, pettegola, irosa, dagli occhi delle belle donne, dai facili amori, o dalle attrattive pudiche⁹².

Non mancano nelle lettere, costellate inizialmente da frequenti richieste di invio di denaro, accenni agli acquisti personali⁹³, agli impegni sociali da gestire con intelligenza e parsimonia⁹⁴, a momenti di scoraggiamento⁹⁵ che prova a Milano, ma sostanzialmente Verga è ammirato e rapito dalla vitalità della città.

L'ambientazione milanese che caratterizza *Per le vie* non è nuova nella produzione letteraria di Verga. Le novelle *X* (1874) e *Primavera* (1875), appartenenti alla raccolta *Primavera e altri racconti* del 1876⁹⁶, sono ambientate a Milano. Le due novelle, come si è detto, risentono ancora di un certo patetismo romantico e scapigliato e sono molto lontane dagli esiti veristi delle raccolte successive. Eppure sono un primo tentativo di realismo urbano. *X* è una delle prime novelle scritte da Verga e narra un'inconsistente vicenda d'amore che si conclude con la morte, incomprensibile, della donna, sfruttando così il tema di amore e morte tanto caro agli scapigliati. La visione dell'amore passione totalizzante è ancora tardo-romantica e mondana. Tutta la prima parte della novella, forse la parte migliore, descrive i moti dell'animo umano in cui l'amore, o meglio la tensione erotica, nasce semplicemente per una curiosità dell'ignoto e in cui l'amore finisce quando la curiosità è soddisfatta. In apertura il protagonista, un giovane borghese, si trova a uno stereotipato veglione al teatro alla Scala, e si accorge della presenza conturbante di una ragazza mascherata; i due si guardano e si cercano fra la folla nei corridoi, nei palchi, nella platea, nel caffè. Poi si incrociano, la ragazza guarda l'uomo e pronuncia la parola "Addio!". L'uomo la sogna per tutta la notte e poi la cerca fisicamente per la città. La incontra casualmente in Galleria, la segue fino in piazza della Scala ma lì l'uomo prova un dolore interiore che nasce dalla normalizzazione dell'aura misteriosa che avvolgeva la ragazza che, a questo punto, non genera più interesse in lui. La rivede più volte, ma l'incanto è spezzato, finché sotto il portico della Scala, la ragazza lascia un bigliettino nella mano dell'uomo invitandolo a seguirla. Dopo una lunga attesa, in cui si riaccende la curiosità dell'uomo, la ragazza lo fa entrare in casa e, con una purezza e una fiducia ingenua ed innocenti, gli dichiara il suo amore e gli chiede di tornare la sera dopo.

⁹² Lettera a Capuana del 13 marzo 1874, ivi, cit., pp. 30-31.

⁹³ A titolo esemplificativo vd. sull'acquisto di un mantello a due baveri la lettera alla famiglia, 18 gennaio 1874, in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, cit., p. 49.

⁹⁴ Sul Carnevale milanese e sulla partecipazione a veglioni, a pranzi e a serate vd. lettere alla famiglia del febbraio 1874, ivi, p. 55 e p. 60.

⁹⁵ Vd. lettera alla famiglia del 24 gennaio 1874, ivi, pp. 50-51 in cui Verga confessa alla famiglia di avere avuto un momento di scoraggiamento accompagnato dal pensiero di tornare a casa per evitare spese inutili alla famiglia.

⁹⁶ Da questo momento citerò i luoghi dei testi delle novelle verghiane da Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, cit., inserendo subito dopo la citazione la pagina di riferimento tra parentesi.

L'appuntamento toglie mistero e interesse all'incontro, ma l'uomo va. La ragazza gli racconta la sua storia d'amore con il cugino finita male e come si sia innamorata di lui, ma non desta alcun interesse nell'uomo che prova un senso di perdita e quindi va via dicendole "Addio!". Non tornerà più da lei. A novembre l'uomo riceve una lettera listata in nero con la scrittura della ragazza che lo invita ad andare al cimitero e a cercare una tomba con su scritto X. L'uomo corre al cimitero, trova la tomba della ragazza e viene pervaso da un grande freddo. La novella ha una mediocre tenuta narrativa. La dimensione della città è assolutamente stereotipata: il veglione alla Scala, le passeggiate dei ricchi in Galleria Vittorio Emanuele. Esistono però degli elementi di interesse per una riflessione sullo spazio. In primo luogo la lettera listata di nero inizia ad assumere un carattere spazializzante, indicando la distanza ormai non più colmabile fra la ragazza e l'uomo. La lettera rimanda l'uomo al cimitero. Il tema del camposanto ritornerà nelle novelle urbane per indicare soprattutto piazza della Scala d'inverno. Un altro tema presente nel testo è quello dell'incontro, che avviene nei due luoghi più stereotipati della Milano ricca e borghese, così come è rappresentata nella novella: banalmente due borghesi si incontrano al veglione al teatro alla Scala e in Galleria, sfuma proprio l'aspetto della casualità che rende la città moderna anche un luogo di incontri fra classi sociali diverse.

In *Primavera*, che dà il titolo alla raccolta ed è la novella di apertura, i protagonisti sono Principessa, una ragazza dagli amori sfortunati, e un giovane musicista, Paolo, in cerca di successo. Paolo arriva a Milano con il sogno di diventare un grande musicista e incontra Principessa, che lavora da una modista. Le ragazze del magazzino colleghe della protagonista sono definite subito con una similitudine animale "irrompevano in Galleria come uno stormo di passere" (p. 35). La similitudine allude alla libertà di movimento delle ragazze proprio in Galleria, il primo luogo di Milano citato nella novella. I due giovani dopo qualche incontro si frequentano assiduamente. Paolo è molto povero e Principessa ha una storia d'amore fallita alle spalle. Milano ritorna con la sua toponomastica quando la ragazza decide di comprare per sé degli abiti decenti, si reca al Cordusio, a Corso di Porta Ticinese e alla Galleria Vecchia, cioè la Galleria De Cristoforis, che appunto sono i luoghi in cui acquistare gli abiti. I due si divertono con i soldi della ragazza, che per amore si indebita. Paolo è sempre più povero, ma finalmente arriva una buona occasione lavorativa e decide di partire, lasciando la ragazza. La vicenda è piuttosto mesta. Il narratore commenta in modo piuttosto patetico e moralistico la vicenda che narra orientando il lettore verso un atteggiamento di pena nei confronti della ragazza, che sceglie di darsi al secondo amante, e di comprensione nei confronti dell'artista desideroso di successo. La toponomastica è molto presente. La città è rappresentata in modo

stereotipato: la Galleria, l'omnibus, il gas delle luci, il foro Bonaparte, la guglia del Duomo, il Biffi, l'Isola Bella, l'Arco del Sempione. Tutti quei luoghi, insomma, che colpiscono un giovane provinciale da poco arrivato in città e che nella sua immaginazione sono rielaborati romanticamente come luoghi di incontri amorosi, passeggiate e divertimenti. Milano, inoltre, è descritta in alcuni dettagli che non si troveranno nelle successive novelle urbane: "Erano cominciati i giorni squallidi e lunghi in cui si va a passeggiare nelle vie polverose fuori le porte, a guardare le mostre dei gioiellieri, e a leggere i giornali appesi agli sportelli delle edicole, i giorni in cui l'acqua che scorre sotto i ponti del Naviglio dà le vertigini, e guardando in alto si vedono sempre le guglie del Duomo che vi affascinano." (p. 40) La descrizione, abbastanza stereotipata, è caratterizzata da un certo lirismo psicologico. I personaggi dal loro incontro, subito dopo l'arrivo del giovane in città, alla loro separazione vivono Milano e i suoi dintorni principalmente come un luogo di divertimenti e bella vita. La città è vissuta in movimento sia a piedi sia con i moderni mezzi urbani. Nelle giornate di pioggia i due innamorati pagano il biglietto dell'omnibus e vi rimangono su molte ore girando in tondo la città: "Quando pioveva avevano altri passatempi: andavano in omnibus da Porta Nuova a Porta Ticinese, e da Porta Ticinese a Porta Vittoria; spendevano trenta soldi e scarrozzavano per due ore come signori." (p. 37). Milano come luogo di divertimento si identifica con la coppia formata dai due ragazzi e principalmente con Principessa che consente al "povero grande artista" (p. 36) di accedere agli aspetti più affascinanti, divertenti e meri della città, mentre lei, durante la settimana, lavora. L'ultima sera, dopo la rivelazione della partenza al Biffi da parte di Paolo, i due vanno a spasso per la città attraversando i luoghi più modaioli:

Ella gli si appoggiava al braccio timidamente, quasi l'amante cominciasse a diventare un estraneo per lei. Entrarono al Fossati, come nei giorni di festa, ma partirono di buon'ora e non si divertirono molto. [...] Solevano bere birra in un caffè al Foro Buonaparte; Paolo amava quella gran piazza per la quale aveva passeggiato tante volte, nelle sere d'estate, colla sua Principessa sotto il braccio. Da lontano si udiva la musica del caffè Gnocchi, e si vedevano illuminate le finestre rotonde del Teatro Dal Verme. Di tratto in tratto lungo la via oscura, formicolavano dei lumi e della gente dinanzi i caffè e le birrerie. Le stelle sembravano tremolare in un azzurro cupo e profondo; qua e là, nel buio dei viali e fra mezzo agli alberi, luccicava una punta di gas, davanti alla quale passavano a due a due delle ombre nere e tacite. (p. 43)

Caffè, spettacoli, piazze e teatri sono lo sfondo della vita felice dei due e al momento della separazione si vestono di una malinconia lirica. La bellezza del Foro Buonaparte è collegata alle passeggiate romantiche dei due innamorati. La novella, con i suoi limiti, rappresenta un primo tentativo di realismo urbano, con la novità dell'introduzione del dialetto

milanese, che caratterizza il linguaggio della ragazza, e dell'uso dell'indiretto libero, ma anche con l'idea del movimento urbano. La rappresentazione della città non ha ancora acquisito in queste due novelle i tratti che saranno propri delle novelle urbane e del verismo. Sembra quasi che l'autore non si sia ancora impossessato con l'immaginazione, in modo libero da stereotipi, dei luoghi rappresentati, che rimangono sempre distanti.

Nel 1881, già molti anni dopo il trasferimento di Verga a Milano, Verga scrive un contributo dal titolo *I dintorni di Milano*, inserito, insieme a contributi di altri scrittori importanti come Capuana e Sacchetti, ma anche giornalisti e scienziati, nel volume *Milano 1881*⁹⁷ edito da Ottino. Il libro collettivo, come altri usciti per l'occasione, ha il fine di celebrare Milano, rappresentandone la condizione nel 1881, anno dell'esposizione nazionale che, focalizzata sulla nuova industria milanese (era da poco stata fondata la Pirelli), aveva lo scopo di esaltare, agli occhi del resto d'Italia e dell'Europa, l'aspetto moderno, borghese e produttivo della città più industrializzata d'Italia. Il testo è suddiviso in diverse sezioni: *L'Esposizione Nazionale*, *La Scienza*, *L'Arte* e *La Vita*. L'ultima sezione si apre con il contributo di Capuana *La Galleria Vittorio Emanuele* al quale segue il contributo di Verga sui dintorni⁹⁸.

Il contributo di Verga è particolarmente interessante perché la descrizione dei dintorni di Milano è in realtà un modo per rappresentare la città attraverso il movimento nello spazio che la circonda. Verga connota immediatamente il paesaggio intorno a Milano come malinconico, nella sera "il paesaggio si vela di tristezza"⁹⁹. Ancor più d'inverno, quando la neve copre tutto, i dintorni appaiono monotoni e uniformi. Avvicinandosi a Milano in treno, fra distese di alberi e praterie, la prima cosa che si vede è la guglia bianca del Duomo, che spinge subito a immaginare "la vita allegra della grande città, in mezzo alla folla che pigia sui marciapiedi, davanti ai negozi risplendenti di gas, sotto la tettoia sonora della Galleria, nella luce elettrica del Gnocchi, nella fantasmagora di uno spettacolo alla Scala, dove sboccia come in una serra calda la festa della luce, dei colori e delle belle donne."¹⁰⁰ Salendo sul Duomo è possibile ammirare le linee severe del paesaggio intorno, segnate dai confini dei Bastioni, mentre è solo da piazza d'Armi che si può godere la vista meravigliosa di un tramonto, reso veramente speciale dal monumento con la statua della pace.

⁹⁷ AA.VV., *Milano 1881*, cit.

⁹⁸ Per una ricognizione approfondita e attenta della pubblicazione e della cornice editoriale in cui essa nasce vd. A. Antonazzo, *I dintorni di Milano. Verga tra narrativa di viaggio e impressionismo letterario*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2020; vd. anche id., *Milano negli scritti d'occasione*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, cit., pp. 483-497.

⁹⁹ Ivi, p. 61.

¹⁰⁰ Ivi, p. 62.

La malinconia dei dintorni, che trova una continuità nei Giardini Pubblici, tanto cari ai milanesi, non fa che rendere più consapevoli, nella visione di Verga, della bellezza e della vitalità di Milano:

Tutto ciò infine prova che Milano è la città più città d'Italia. Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia e operosa, nel risultato della sua attività industriale. Il più bel fiore di quella campagna ricca ma monotona è Milano; un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura¹⁰¹.

Lo scritto si conclude con un tono piuttosto nostalgico. Verga è particolarmente affascinato dalla zona dei laghi e guardando il lago di Como sorge il pensiero di ciò che è lontano e che non si sarebbe mai voluto lasciare.

In questo contributo è molto presente la nostalgia di ciò che è lontano e perduto. Verga intende raccontare l'effetto dei dintorni e di Milano sull'animo umano, le impressioni e le sensazioni che si provano a contatto con quel mondo. Seppure il testo sia apparso ad alcuni critici¹⁰² freddo, e finanche incapace di cogliere l'anima della città, mi sembra che in esso ci sia già una rappresentazione più che adeguata dello spazio urbano, se la valutiamo dal punto di vista del paesaggio. La descrizione è gestita come se uno sguardo in movimento si poggiasse prima all'esterno, cioè i dintorni, per spostarsi poi all'interno, cioè Milano. Il movimento subito dopo si inverte e lo sguardo dall'interno, dalla città, va verso l'esterno, cioè i dintorni, che appaiono più belli se visti dal centro di Milano. L'impressione e le sensazioni che la città offre sono entusiasmanti, così come nelle lettere al Capuana. Il tono nostalgico, con l'aspirazione a ciò che è lontano, è suscitato appunto dai dintorni e non casualmente: la campagna è monotona ma è dalla sua ricchezza che è nata Milano, splendida e vitale. La natura ha fornito all'uomo la ricchezza per nutrire una città dove il lavoro e l'ingegno umano hanno eliminato la natura stessa. Ne consegue che quel paesaggio dei dintorni guardato dall'alto della guglia del Duomo acquista la profondità tridimensionale propria dello spazio e definisce il suo senso solo in relazione alla città. Il soggetto osservante dalla città si pone in una posizione elevata¹⁰³ e abbraccia il paesaggio con lo sguardo.

È soltanto a partire dalla città, dal luogo che ha perduto il contatto simbiotico con il suo ambiente, che la coscienza e il desiderio della natura portano alla costituzione del

¹⁰¹ Ivi, p. 66.

¹⁰² Mi riferisco a G. P. Marchi, *Verga per le vie di Milano*, in "Quaderni di lingue e letterature", n. 24, 1999, pp. 47-63 e a M. Righini, "Contemplando affascinati la propria assenza". *La città nella narrativa italiana fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 201-202. Quest'ultimo sostiene che Verga piuttosto che cogliere la modernità vera della città tenda ad avere una visione superficiale cogliendo solo la parvenza spettacolare e mondana di Milano.

¹⁰³ M. Jakob, *Il paesaggio*, trad. di A. Gherzi, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 33.

paesaggio. Non è quindi colui che vive direttamente nella o della natura, il pastore, il contadino o il cacciatore, a creare l'idea di natura, ma chi ne è separato, ovvero il cittadino. La coscienza di non far più parte della natura, di non poterla ritrovare che all'esterno, *extra muros*, produce contemporaneamente il sentimento di alienazione caratteristico della coscienza urbana, e la "soluzione" di trovare il rimedio fuori città. [...] La separazione (città/non città, soggetto/non soggetto), il sentimento di malessere e di perdita sono alla base di questi cambiamenti decisivi¹⁰⁴.

Così Jakob delinea l'idea della nascita del paesaggio, che è connesso alla città ma è anche quanto di più precario e mutevole esista¹⁰⁵. I dintorni di Milano osservati dalla guglia del Duomo, monumento simbolo della città italiana moderna per eccellenza, sono paesaggio. Il sentimento di perdita di qualcosa che è lontano e che è continuamente rievocato attraverso la visione della natura genera malinconia e, poi, nostalgia. La città, bella e vitale ma costruita dalla mano umana, nasce dalla perdita della natura e Verga, che l'ha lasciata per tuffarsi nella vita urbana, sembra averlo compreso con grande lucidità¹⁰⁶.

4. Avvicinarsi alla città

Nell'ultima delle *Novelle Rusticane*, *Di là dal mare*, una coppia borghese di amanti si trova su una nave che da Napoli conduce verso la Sicilia. La donna, malinconica perché il viaggio d'amore con lo scrittore si conclude, guarda dalla nave verso settentrione: "Dal lato opposto, verso le terre in cui Orione inchinavasi, altre esistenze sconosciute e quasi misteriose palpitavano e sentivano, chissà? povere gioie e poveri dolori, simili a quelli da lui narrati". (p. 348) Questa prospettiva, proprio all'inizio della novella, avvicina il lettore, in chiusura della raccolta rusticana, al nuovo spazio urbano attraverso il quale si muoverà il narratore per raccontare nuove storie e che sarà protagonista delle novelle della raccolta successiva. Lo sguardo è in movimento, in questo caso mentre ci si avvicina al Sud si guarda verso il Nord dell'Italia, cioè dal luogo rusticano verso cui la coppia è diretta a quello moderno, e ha la funzione di creare un movimento di avvicinamento psicologico alla città. Lo spazio acquista profondità e la donna guarda in lontananza immaginando le vite degli abitanti della città. I due amanti si salutano e si rivedono dopo mesi. La donna decide di non lasciare più l'amante: "Finalmente arrivò il treno sbuffante e impennacchiato. Partirono insieme; andarono lontano, lontano, in mezzo a quelle montagne misteriose di cui egli gli aveva parlato, che a lei sembrava di conoscere." (p. 352) Lo spazio diventa uno spazio segreto, nascosto. I due amanti da Napoli vanno a Catania e da qui si nascondono in uno spazio che non ha nome tra le

¹⁰⁴ Ivi, p. 39.

¹⁰⁵ Cfr M. Jakob, *Paesaggio e architettura, differenza e identità*, in AA. VV., *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, cit., pp. 99-113.

¹⁰⁶ Per una teoria sul ruolo della distanza in Verga vd. I. Puskás, *La forza della distanza. Verga riscrive Boccaccio*, in "Italianistica Debreceniensis", vol. 20, 2014, pp. 100-113.

montagne siciliane. Il treno che è l'oggetto moderno per eccellenza, serve, in prima battuta, a portare i due amanti nel loro spazio personale, dove possono vivere la loro storia d'amore. Ma un giorno arriva una parola del marito e la donna decide di tornare. L'incanto finisce e la donna parte in treno. La sera dopo parte anche lo scrittore.

Il treno si mosse. Prima scomparve la città, le vie formicolanti di lumi, il sobborgo festante di brigatelle allegre. Poi cominciò a passare come un lampo la campagna solitaria, i prati aperti, i fiumicelli che luccicavano nell'ombra. Di tanto in tanto un casolare che fumava, della gente raccolta dinanzi a un uscio. Sul muricciuolo di una piccola stazione, dove il convoglio si era arrestato un momento sbuffante, due innamorati avevano lasciato scritto a gran lettere di carbone i loro nomi oscuri. Egli pensava che anch'essa era passata di là il mattino, e aveva visto quei nomi. (p. 356)

Il treno e la stazione sono presenze importanti nelle novelle di Verga perché spazializzano la modernità¹⁰⁷. Il treno è prima di tutto l'oggetto che crea il movimento veloce da un luogo a un altro. Prima accompagna la coppia nella fuga d'amore, poi la separa. In ogni città, degna di essere chiamata così dalla metà dell'Ottocento in poi si costruiscono stazioni dal carattere moderno¹⁰⁸, che accolgano la gente di passaggio in movimento attraverso l'Italia e che rappresentino l'apertura della città stessa al nuovo e al lavoro. La piccola stazione di questa novella anticipa la grande stazione urbana. Il tema del movimento del treno che porta dalla città alla campagna, e viceversa, è molto presente nella letteratura italiana fra fine Ottocento e inizio Novecento¹⁰⁹. In questo punto specifico della novella, il treno porta dalla campagna, dove i due amanti si erano amati senza remore, alla città, dal sud al nord. La città compare effettivamente solo nella parte conclusiva della novella, che riproduce un graduale movimento di avvicinamento alla città:

Lontano lontano, molto tempo dopo, nella immensa città nebbiosa e triste, egli si ricordava ancora qualche volta di quei due nomi umili e sconosciuti, in mezzo al via vai affollato e frettoloso, al frastuono incessante, alla febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile, ai cocchi sfarzosi, agli uomini che passavano nel fango, fra due assi coperte d'affissi, dinanzi alle splendide vetrine scintillanti di gemme, accanto alle stamberghe che schieravano in fila teschi umani e scarpe vecchie. Di tratto in tratto si udiva il sibilo di un treno che passava sotterra o per aria, e si perdeva in lontananza, verso gli orizzonti pallidi, quasi con un desiderio dei paesi del sole. (p. 356)

¹⁰⁷ Per la presenza del treno nella letteratura moderna vd. R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002. Per un breve quadro della rappresentazione della stazione vd. la voce *Stazione*, in AA.VV., *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozi, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2003, pp. 352-361; per la presenza del treno nell'opera verghiana vd. T. Pagano, *Le rivoluzioni di Verga*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, cit., pp. 564-565.

¹⁰⁸ Vd. Restucci, *La città letteraria*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 245-250.

¹⁰⁹ Vd. Ceserani, *Treni di carta*, cit., p. 185.

Il ricordo si attiva in modo imprevedibile da un luogo molto lontano (la città) e molto tempo dopo, estensione spaziale e temporale coincidono a segnare la distanza dai luoghi dove l'amore è stato vissuto. Alla lenta calma dei paesi del sud visibili passando in treno, si contrappone nella novella la frenetica vita della "città nebbiosa e triste", cioè Milano. Della città sono subito messe in evidenza le contraddizioni: accanto alla febbrile attività lavorativa e alla ricchezza delle vetrine "le stamberghe di teschi umani e scarpe vecchie" mostrano un'altra realtà sociale, quella della miseria. Il fischio del treno diventa una sorta di epifania che apre al ricordo di luoghi lontani, tanto diversi dalla città, apparentemente così moderna e irriducibile al mondo arcaico "dei paesi del sole". Quello che non cambia rispetto al mondo rurale lontano è la sofferenza umana.

Allora gli tornava in mente il nome di quei due sconosciuti che avevano scritto la storia delle loro umili gioie sul muro di una casa davanti alla quale tanta gente passava. Due giovanetti biondi e calmi passeggiavano lentamente pei larghi viali del giardino tenendosi per mano; il giovane aveva regalato alla ragazza un mazzolino di rose purpuree che aveva mercanteggiato ansiosamente un quarto d'ora da una vecchierella cenciosa e triste; la giovinetta, colle sue rose in seno, come una regina, dileguavasi secolui lontano dalla folla delle amazzoni e dei cocchi superbi. Quando furono soli sotto i grandi alberi della riviera, sedettero accanto, parlando sottovoce colla calma espansione del loro affetto. Il sole tramontava nell'occidente smorto; e anche là, nei viali solitari, giungeva il suono di un organino, con cui un mendicante dei paesi lontani andava cercando il pane in una lingua sconosciuta. (pp. 356-357)

La scrittura di Verga ha il potere di essere "testimonianza di quelle esperienze"¹¹⁰, cioè delle esperienze sia rurali sia urbane, mostrando che l'uomo è oppresso sia da elementi naturali sia da fattori umani, attraverso l'accostamento di un romantico mazzolino di fiori a una miseria "cenciosa" e rivelando come la stessa contraddizione si rilevi sia nei paesi del sud sia nella città moderna. La novella si chiude con questo addio:

Addio, dolce melanconia del tramonto, ombre discrete e larghi orizzonti solitari del noto paese. Addio, viottole profumate dove era così bello passeggiare tenendosi abbracciati. Addio, povera gente ignota che sgranavate gli occhi al veder passare i due felici. Alle volte, quando lo assaliva la dolce mestizia di quelle memorie, egli ripensava agli umili attori degli umili drammi con un'aspirazione vaga e incosciente di pace e d'oblio, a quella data e a quelle due parole – *per sempre* – che ella gli aveva lasciato in un momento d'angoscia, rimasto vivo più d'ogni gioia febbrile nella sua memoria e nel suo cuore. – E allora avrebbe voluto mettere il nome di lei su di una pagina o su di un sasso, al pari di quei due sconosciuti che avevano scritto il ricordo del loro amore sul muro di una stazione lontana. (p. 357)

Il muro della stazione lontana, di passaggio nel movimento del treno per andare in città, con l'incisione del nome di due sconosciuti amanti, diventa il luogo simbolo della fissità

¹¹⁰ Vd. Riccardi, *Introduzione*, in Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. XXIX.

nel cuore dello scrittore di quei momenti d'amore ormai passati. Lo scrittore passa in rassegna la vita umile dei suoi personaggi rustici, avendone conforto. Ma adesso è in città.

Senza soluzione di continuità¹¹¹ è possibile leggere, a seguire, la prima novella di *Per le vie*, dove quello stesso spazio urbano, vagheggiato in lontananza in *Al di là del mare* e infine vissuto come luogo dell'assenza, diviene centrale e lo sguardo è interno alla stessa città.

5. Per le vie

Nell'estate del 1883, nello stesso anno di pubblicazione di *Novelle rusticane*, Verga pubblica la raccolta *Per le vie*¹¹². Tutte le novelle della raccolta, scritte fra il 1882 e il 1883, erano già state pubblicate su riviste¹¹³, eccetto *Al veglione*, che compare in rivista l'anno dopo l'uscita della raccolta¹¹⁴.

Il passaggio del titolo della raccolta da *Vita d'officina* a *Per le vie* sposta le attese del lettore dalla vita operaia in città allo spazio in cui si svolgono le vicende narrate nelle novelle e al movimento che i protagonisti attuano in questo spazio. È, inoltre, più coerente con la narrazione poiché, in effetti, nella raccolta milanese non è rappresentata la vita degli operai meneghini, quanto piuttosto la frustrazione di un misero proletariato urbano che si aggira, per le vie della città. La vita industriale della città appare solo sullo sfondo delle scintillanti vetrine, ma non è oggetto di narrazione. L'oggetto della narrazione rimane lo stesso delle precedenti raccolte, cioè la lotta per la sopravvivenza e la condizione dei vinti. Le dodici novelle¹¹⁵ sono ambientate tutte a Milano o nei dintorni, eccetto *Camerati*, che parte da un'ambientazione milanese ma poi si sposta a rappresentare la battaglia di Custoza. Lo spazio urbano è molto presente, anche dal punto di vista toponomastico, ed è una sorta di contenitore spaziale di situazioni umane. La città e gli oggetti urbani che Verga spazializza, come vedremo, sono quelli di cui la sua immaginazione si appropria e che restituisce come simboli della città.

La vita in città per Verga è scandita da abitudini, da spazi e tempi: al mattino Verga scrive, mentre nel pomeriggio, intorno alle 16, esce ogni giorno per una passeggiata e per

¹¹¹ Sulla relazione di continuità che c'è fra le due novelle vd. Riccardi, *Introduzione*, in Verga, *Tutte le novelle*, cit., p. XXXIII; G. Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, p. 71.

¹¹² Per una ricognizione e un'analisi sempre interessante, seppur datata, delle novelle milanesi vd. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, pp. 97-130.

¹¹³ Per una storia editoriale delle novelle vd. R. Morabito, *Introduzione*, in Verga, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, cit., pp. IX-XIX; Vd. anche G. Verga, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, p. 537.

¹¹⁴ Questo dettaglio conferma che la pubblicazione di novelle su rivista era economicamente molto conveniente. Contrattualmente, inoltre, le novelle della raccolta non dovevano essere inedite, ma già pubblicate con i diritti d'autore riservati. Naturalmente questo consentiva a Verga di avere un guadagno sia per la singola novella sia per il volume.

¹¹⁵ Per una lettura delle novelle che mira, erroneamente dal mio punto di vista, a dimostrare la mancanza di un intento sociale nella rappresentazione dei derelitti abitanti di Milano vd. P. Fontana, *Le novelle milanesi del Verga fra "Fantasticheria", mito e realtà*, in "Revue suisse des littératures romanes", vol. 4, 1983, pp. 119-135.

incontrare gli amici intellettuali nei caffè o nei salotti¹¹⁶. Camminare per le vie è un modo per penetrare Milano e viverla, scoprirne e sentirne il carattere e gli spazi, il fluire del tempo che scorre insieme agli spazi che attraversa. È un modo per elaborare gli spazi di rappresentazione. Lo sguardo di Verga è esterno e distaccato, pur provenendo dall'interno. Questa modalità di focalizzazione viene definita da Westphal *allogena*¹¹⁷, cioè si tratta di uno sguardo che osserva uno spazio non del tutto familiare ma non del tutto esotico. Se pensiamo ai grandi scrittori urbani, da Baudelaire, a Zola, a Dickens ci rendiamo senz'altro conto della differenza fra uno sguardo interno (endogeno) e uno sguardo esterno dall'interno (allogeno)¹¹⁸. Lo sguardo di Verga non è del tutto urbano, è lo sguardo di un provinciale inurbato che osserva la rappresentazione dello spazio, con una prospettiva pessimista proprio su quel progresso che il potere, agli albori del capitalismo, cerca di esibire. Lo sguardo pessimista fa la differenza rispetto al modo in cui la rappresentazione dello spazio diviene spazio di rappresentazione in Verga. Ad esempio il catanese percepisce le bellezze e la grandezza architettonica di Parigi e di Londra nel viaggio effettuato fra il maggio e il giugno del 1882, ma non ne sente profondamente l'anima nuova e, insieme, antica. Scrive a Capuana da Londra nel giugno del 1882:

Carissimo Luigi, [...] Io mi son mangiati qui il tempo, i quattrini e la voglia di girare pel mondo. Una sola cosa ci ho appreso di serio, che è tempo di lasciar da parte la modestia minchiona di noi figli d'Italia. Per me torno a casa con l'idea fissa che l'Italia è il primo paese del mondo. E non stare a rompermi le tasche, caro Luigi, coi sogni e le visioni di Parigi e Londra. Tu che sei a Roma, leccati quel po' di baffi grigi che ci hai, e stacci! Non parlo di Parigi né delle cose grandi che qui a Londra non mancano, per esser veri. Ma il grande davvero mi pare di non averlo visto, e mi sono sbagliato scrivendolo. E l'immenso rare volte è grande. Londra è immensa, ma, caro mio, io ho visto tutto quello che ho potuto, mi son rotte le gambe e la schiena, parto domani l'altro con un sospirone, ma un'impressione di grandezza vera non la porto via, no!¹¹⁹

Questa sua impressione, che nella lettera si conclude con un accenno alle giovanissime prostitute che popolano Londra, si risolve nella produzione artistica, quindi nel suo spazio di rappresentazione, in una visione piuttosto univoca della città. Egli nella narrazione letteraria,

¹¹⁶ Vd. Alfieri, *Verga*, cit., pp. 46-70.

¹¹⁷ Vd. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 178-179.

¹¹⁸ La città, a parte la sua fisicità fatta di strade e palazzi, è, ad esempio per Baudelaire (vd. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus novus*, cit., pp. 89-130), soprattutto la massa che si muove fra i grandi boulevard. Parigi e la sua folla sono intrinseche nell'opera di Baudelaire, senza che mai vengano descritte. "La sua folla è sempre quella della metropoli; la sua Parigi è sempre sovrappopolata." Ivi, p. 102. Baudelaire usa pochissimo la toponomastica. Le strade hanno consistenza a sé, al di là del nome, o di movimenti che siano circoscrivibili e tracciabili. Il *flâneur* si muove vagando per la città, non sa dove lo porterà il suo vagare e forse non gli importa. Il suo sguardo e il suo corpo si incontrano con lo sguardo e il corpo della gente della folla, e da questi incontri nasce la percezione dell'umanità riletta attraverso la sensibilità letteraria (Per la figura del *flâneur* vd. A. Castoldi, *Il flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, Milano, Mondadori, 2013).

¹¹⁹ Lettera a Capuana del 24 giugno 1882, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, cit., pp. 160-161.

contrariamente che nelle lettere, non esprime mai l'energia vitale di Milano, la spinta creativa che si genera dalle contraddizioni urbane, della quale peraltro parla nelle lettere a Capuana, bensì la miseria sociale e l'infelicità di chi percorre la città. Il catanese, quindi, offre uno spazio di rappresentazione in cui gli oggetti simbolici, i corpi, le carrozze, il treno, le scarpe, finiscono per avere un significato sociale¹²⁰ con il risultato di mostrare prevalentemente gli esiti alienanti del progresso. Eppure nella raccolta delle novelle milanesi Verga riesce a offrire un modello di mondo che agisce fin nella struttura profonda del testo.

6. Cerchi, novelle e spazi

Nelle dodici novelle di *Per le vie* gli spazi urbani si alternano fra interni ed esterni. La città è rappresentata nelle sue vie ma anche nelle camerette, nelle abitazioni, nelle scale delle palazzine di periferia. Questa alternanza dicotomica degli spazi ci rivela il modello di realtà che agisce e che si esprime attraverso il testo, realizzandosi ed esprimendosi nel principio organizzativo delle novelle. La posizione delle novelle, lo spazio cioè che esse occupano nella raccolta, sembra indicare una struttura narrativa per cerchi concentrici (fig. 1), in cui gli spazi sono gestiti fra interni ed esterni per analogia o per opposizione. Le novelle vanno analizzate in coppie, la prima e l'ultima, la seconda e l'undicesima e così via fino al cuore della raccolta. La struttura per cerchi richiama la pianta circolare di Milano (fig. 2), all'interno della quale si muovono i protagonisti, e che è stata percorsa dallo scrittore nelle sue passeggiate quotidiane. Ci troviamo senza dubbio di fronte a un modello di realtà che presenta i tratti spaziali di Milano. È così che lo spazio urbano, sia la pratica spaziale del labirinto di vie all'interno della mappa circolare sia la rappresentazione dello spazio, con una forte valenza ideologica, diventa sostanza strutturante dell'opera letteraria, la determina e ritorna al lettore come un sistema modellizzante secondario, offrendoci uno spazio di rappresentazione letterario che presenta

¹²⁰ Verga non è il solo a percorrere la strada della denuncia sociale. Negli stessi anni oltre a una letteratura trionfalistica sulla modernità di Milano e sul progresso industriale, collegata all'Esposizione nazionale del 1881, si sviluppa anche una letteratura di denuncia sociale che guarda alla città da un altro punto di vista. Importante a questo riguardo la pubblicazione nel 1879 di un libro di Paolo Valera dal titolo *Milano sconosciuta*. Oltre alla ricchezza, al benessere, al lavoro febbrile e produttivo quali sono gli esiti della modernità a Milano? Per Valera sono esiti disastrosi. Lo sguardo di Valera si posa sulla Milano notturna, sulle vie popolate da reietti, prostitute, omosessuali e teppisti, appartenenti a classi sociali infime. Valera, di fatto, denuncia la depravazione visibile in ogni angolo della città, dal centro battuto da decine di prostitute alle periferie animate da locali moralmente discutibili. Nel 1888, qualche anno dopo la pubblicazione di *Per le vie*, Cletto Arrighi e Aldo Barilli collaborano con altri letterati per la pubblicazione di un libro dal titolo *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, che si colloca sulla linea de *Il ventre di Parigi* di Zola (dal quale invero differisce molto) del 1873 e de *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao del 1884, nei quali emergono rispettivamente la miseria della plebaglia parigina e il degrado e la povertà della vita urbana napoletana. In *Il ventre di Milano* gli scapigliati, lungi da toni trionfalistici, provano a offrire una narrazione urbana più profonda, vera e meno parziale di Milano. La modernità ha portato ricchezza e progresso ma anche povertà e degrado. Il tentativo è offrire una prospettiva diversa sullo spazio urbano e sulla modernità. Verga dunque, sotto il profilo socio-culturale è in linea con le tendenze letterarie di quegli anni e ci offre due diversi punti di vista, uno che guarda alla bellezza vitale di Milano, l'altro alla miseria di chi quello spazio urbano abita.

caratteristiche ben precise. La mappa¹²¹ di Milano diventa spazio letterario e agisce sugli altri livelli del testo, partendo dalla dicotomia essenziale spazio interno-spazio esterno fino ad agire sui personaggi e sulle loro storie.

Il primo cerchio, per analogia, si focalizza sugli spazi esterni. Nella prima novella, *Il Bastione di Monforte*, gli spazi esterni sono quelli di Milano, mentre nell'ultima novella, *L'ultima giornata*, sono quelli dei dintorni di Milano. La prima e l'ultima novella abbracciano tutto lo spazio esterno dentro e fuori Milano.

In *Il bastione di Monforte* (pp. 361-365), novella programmatica o prefativa¹²² della raccolta, è presentato apertamente lo spazio urbano, nuovo protagonista della raccolta. La novella condivide con *I dintorni di Milano* un sentimento nostalgico. La presentazione della città avviene in questa prima novella attraverso un movimento inverso rispetto a quello de *I dintorni di Milano*, dove Milano appariva da lontano in un movimento di avvicinamento. Da una finestra di un appartamento cittadino nei pressi del Bastione di Monforte uno sconosciuto guarda verso l'esterno. Dal bastione la vista si apre su una parte di Milano ancora in divenire, una zona di frontiera fra la città che già è e la città che sarà. Questa dimensione di confine, a margine fra la città e la campagna, attraverso la visione del verde, genera la nostalgica rievocazione di luoghi lontani ormai perduti, che richiamano alla novella *Al di là del mare*. La prima novella urbana inizia quindi con la staticità di un quadro in cornice: la finestra incornicia un paesaggio fatto di alberi, fronde, pascoli, l'ombra dei boschi. Ma non appena l'uomo posa lo sguardo in basso sul viale cittadino il quadro si anima come in piccole miniature in movimento, come in una lanterna magica o in un cosmorama. In ognuna delle miniature in movimento osservate dalla finestra è presente un mezzo di trasporto, dal momento che il movimento è la chiave di lettura della modernità urbana. La prima miniatura si apre con l'accostamento fra la città personificata¹²³ e il passo affaccendato di qualcuno, mentre una coppia furtiva cammina parlando. Lo sguardo di entrambi è attirato da una carrozza con le tendine chiuse che procede lentamente. La seconda miniatura contiene diversi oggetti di movimento: un carro che procede nella strada polverosa, un cavallo al trotto e una vittoria, carrozza a due cavalli, nella quale si intravede una donna vestita di bianco. La terza miniatura, dopo l'evocazione del contrasto fra il verde che rimanda ai boschi e la città

¹²¹ Sulla geografia e sulle mappe disegnate dai luoghi della narrazione si veda almeno F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997 e Id., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

¹²² Per la struttura delle raccolte verghiane e la funzione delle novelle prefative vd. R. Castellana, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, cit., pp. 447-463.

¹²³ "Sotto, nel largo viale, la città arriva ancora col passo affaccendato di qualche viandante, col lento vagabondaggio di una coppia furtiva" da Verga, *Il bastione di Monforte*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 361.

rumorosa, contiene il movimento stracco di un carrozzino postale che porta “svogliatamente la noia quotidiana di tutte le faccenduole umane che va a raccogliere dalle cassette, e strascina sempre la stessa via” (p. 362). Al suono dei sonagli del carrozzino risponde da lontano “il fischio del convoglio che corre laggiù, verso il sole, tirandosi dietro il pensiero, lontano, lontano, verso altri luoghi, verso il passato.” (p. 362) Il fischio del mezzo di trasporto moderno e veloce per eccellenza, il treno¹²⁴, contribuisce a far scaturire, insieme alla visione di una linea d’ombra fra gli ippocastani, una rievocazione di tempi e luoghi lontani e passati che interrompe le miniature urbane con un quadro statico, cioè descrittivo di un ambiente campagnolo. In una prima fase di affermazione della città moderna l’entusiasmo per ciò che è nuovo è spesso accompagnato dalla paura della perdita, dal senso di ansia per la fine di ciò che nuovo non è¹²⁵. Subito lo sguardo del narratore torna sul viale per offrirci una quarta miniatura: una donna vestita di nero¹²⁶ ogni giorno passeggia, come se aspettasse qualcuno, leggendo una lettera, che contiene parole che rischiarano la noia esistenziale della sua vita in città. In questa miniatura l’organetto passa col suono velato di tristezza. Due amanti ridono della donna che aspetta.

In questa prima parte del racconto la finestra ha un importante valore metaforico. Essa è un non spazio attraverso cui lo sguardo si apre e osserva. Il significato è duplice perché se da una parte il non spazio della finestra consente un’apertura verso l’esterno dalla quale è possibile scrutare, dall’altra costituisce un ostacolo fisico al corpo. Il soggetto quindi guarda l’esterno dall’interno e dall’alto posa lo sguardo in basso, creando la percezione della vastità e della profondità attraverso il susseguirsi di immagini urbane. Da questa posizione fra l’uomo e il viale si mantiene una distanza, un elemento di separazione. Per comprendere la città e viverla lo sconosciuto scrittore deve immergersi fisicamente nel viale, azzerare cioè la distanza fisica dal viale che rimanendo alla finestra può solo osservare. Verga, o meglio il narratore, osserva la vita da una finestra e solo dopo si immerge con il corpo nella città¹²⁷.

¹²⁴ Vd. Ceserani, *Treni di carta*, cit.

¹²⁵ Vd. Lazzarini, *Polis in fabula*, cit., cap. II, par. I.

¹²⁶ Sull’emblematica figura della donna in nero, simbolo di una condizione esistenziale vd. V. Masiello, *La chiave allegorica della novella verghiana Il bastione di Monforte*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 181-192; per l’accostamento a Baudelaire e per il motivo del topos della fisiognomica del passante che rappresenta un tipo sociale, come anche per la finestra come oggetto spazializzante vd. B. Wins, *Babylo minima. Mailand in der Erzählliteratur des späten Ottocento*, Tübingen, Max Niemeyer, 1996, pp. 109-125.

¹²⁷ Baudelaire sostiene invece che è molto più interessante osservare una finestra chiusa che una aperta: “Colui che guarda dal di fuori attraverso una finestra aperta non vede mai tante cose come chi guarda una finestra chiusa.” (C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, XXXV-Le finestre, in *Opere*, cit., p. 449). Quello che cambia fra i due è la posizione del corpo nello spazio. Il punto di vista di Baudelaire cioè, contrariamente a quello di Verga, parte dallo spazio urbano e dalla strada che sono attraversati fisicamente con il corpo per guardare all’interno. La finestra chiusa attiva un processo immaginifico, impossibile guardando una finestra aperta. È lo sguardo di un *flâneur*, che nella strada trae linfa vitale.

Nel momento in cui lo sconosciuto alto e pallido, *alter ego* dell'autore, scende in strada si interrompono le miniature di movimento che coinvolgono mezzi di trasporto e inizia, invece, il movimento del corpo nella città. Se i due amanti ridono della donna vestita di nero, lo sconosciuto invece può penetrare il dolore della donna, la cui figura introduce la profonda solitudine degli esseri umani nello spazio urbano. Subito la modernità si rivela nel suo aspetto peggiore. La lettera che la donna ogni giorno tiene fra le mani e legge, infatti, diventa una metafora della distanza fisica fra gli esseri umani, distanza dalla quale si genera il dolore. La lettera diventa dunque un importante oggetto topologico, che esattamente come la finestra spazializza la distanza. Lo sguardo dello sconosciuto si posa sulla donna e incrocia il suo volto "in cui la percezione acuta della vita ha scavato come dei solchi". Egli può sobbarcarsi il dolore degli altri, per raccontarlo, e comprende il dolore della donna: "E chinò il capo quasi indovinando, stanco della stanchezza di quella derelitta" (p. 364). "Ma fu un lampo": lo sconosciuto scrittore continua a camminare ricordando, con un indiretto libero, quanti dolori ha incontrato nel vagabondare con i suoi scartafacci in cerca di successo. Accanto allo sconosciuto, subito dopo, passa un operaio, simbolo della dimensione produttiva urbana, ma la sua presenza è quasi scontata: "Ora l'operaio che gli passa allato, strascinando un carretto, non gli bada neppure. La città è troppo vasta e ce ne son tanti" (p. 364).

La parola "città" ricorre tre volte nella novella. All'inizio non è connotata, poi è definita "rumorosa" e infine "troppo vasta". Dal punto di vista toponomastico la novella è piuttosto povera, ma i due luoghi citati, il Bastione di Monforte e il Biffi, sono fondamentali. Dalla sua residenza in corso Venezia, in zona leggermente più periferica, Verga ha una visuale sui giardini pubblici e sul Bastione di Monforte, la cui presenza nella narrazione ha una forte valenza autobiografica. Il Biffi, noto locale milanese situato nella Galleria Vittorio Emanuele e frequentato anche da Verga, rappresenta la vita mondana della città.

La novella è costruita su una serie di dicotomie spaziali: interno-esterno, movimento-stasi, città-campagna. Dall'interno il narratore osserva l'esterno rappresentandolo in quadri di movimento che spazializzano la dimensione urbana. Nel momento in cui la visione del verde avvia il processo del ricordo, la visione diventa statica e si avvia la rievocazione della campagna, percepita e rappresentata staticamente in modo antitetico alla città. Dunque la stasi è collegata alla campagna, il movimento alla città. Quando il narratore richiama gli interni delle camerette in cui ha vissuto, vagando alla ricerca del successo, quegli interni sono dominati dalla stasi e si connotano di fatica e di grida d'amore e di dolore. Negli interni si svolge la quotidianità più intima degli abitanti della città, dove il dolore che si percepisce o si immagina negli esterni si materializza in suoni dolorosi. Le grandi vie, l'assetto della città, la

sua pratica spaziale e la sua rappresentazione dello spazio nello spazio di rappresentazione di Verga sono principalmente contenitori di dolore e fatica umana. Solo immergendosi fisicamente nel movimento della città, in questo spazio di rappresentazione, il corpo percepisce vivamente esistenziale degli esseri umani.

La presenza della dicotomia città-campagna è importantissima in apertura della nuova raccolta di novelle urbane. La natura, tipica della campagna, in città è un'assenza e la sua visione in lontananza non può che generare nostalgia. La città nasce dal riconoscimento dell'assenza della natura, è altro dalla campagna.

Contrariamente a quello che avviene in *I dintorni di Milano*, dove lo sguardo che si muove dall'esterno verso l'interno non può che percepire la bellezza della vitalità di Milano in contrasto con la malinconia dei suoi dintorni, nella novella lo sguardo interno alla città stessa ne coglie la vitalità nella sua rumorosità, nella sua vastità, nei mezzi veloci che vi si muovono dentro, che avvicinano o allontanano dalla città. Eppure si tratta sempre di una vitalità stanca, annoiata, polverosa. Sembra quasi che la vita appartenga solo alle carrozze, ai mezzi di trasporto. E, infatti, il dubbio che si pone, in clausola alla novella, è che i vivi che si agitano per la città, in realtà non siano già morti: “e il doganiere che inganna la lunga guardia facendo ciarle colla servotta dietro il muro, sbircia sospettoso se mai il drappo funebre dei morti non nasconda il contrabbando dei vivi” (p. 365).

Questo sospetto di morte in chiusura della prima novella diventa una morte reale nella novella conclusiva, *L'ultima giornata* (pp. 450-56), dove torna, proprio nelle parole di apertura e con una valenza luttuosa, il treno che nella prima novella rievocava luoghi lontani. Ai luoghi lontani, una volta lasciati, non si può più tornare e il personaggio si è perduto nella sua disperazione. La novella è ambientata sia in città sia nei dintorni di Milano ed è un capolavoro. Un suicidio è presentato dall'esterno e la vicenda è ricostruita per tappe che vanno dal totalmente ignoto al noto. La novella inizia nello spazio interno del treno: alcuni passeggeri, di ceto sociale evidentemente alto, viaggiano sul treno Milano-Como e sono infastiditi da un forte scossone che ferma il treno. I giornali della sera, quindi, informano che nei pressi di Sesto, sui binari del treno è stato trovato il corpo di un suicida. A questo punto lo spazio diventa prevalentemente esterno. Alcuni contadini nel giorno della festa di Gorla si trovano davanti al cadavere e, curiosi, lo guardano: ne trarranno i numeri per il lotto. Il cantoniere poi copre il volto sfracellato, spiacevole da vedere. Le forze dell'ordine e i curiosi si avvicinano intorno al cadavere, di cui il narratore fa a questo punto la descrizione. L'uomo ha gli abiti logori e l'aspetto trasandato. Le autorità, ligie al dovere, “né più né meno che se in quelle tasche ci fossero state centomila lire” (p. 451), cercano di ricostruire chi sia.

Ma gli unici indizi sulla sua identità sono “la barba rossa, lunga di otto giorni, e le mani sudicie e patite”. A questo punto inizia un’inchiesta in cui la vita del suicida è ricostruita a ritroso da una pluralità di punti di vista, sempre più approfonditamente, fino a giungere al punto di vista dell’uomo stesso. I diversi punti di vista dei testimoni sono tutti straniati rispetto alla condizione dell’uomo, tutti lo notano per l’atteggiamento ramingo, desolato, affamato e per le scarpe. Le scarpe sono nominate per ben otto volte, di cui sei per indicarne le logore condizioni o l’assenza (“scarpe tenute insieme con lo spago”, “ciabatte che non stavano insieme”, “scarpe che non si reggevano neppure con lo spago”, “scarpacce”, “scarpe rotte”, “l’ombra del cadavere si allungava dai piedi senza scarpe”). Nella novella proprio le scarpe diventano un oggetto urbano e ci parlano dello spazio vissuto da questo personaggio, divenendo simboliche della condizione esistenziale dell’uomo, della sua totale esclusione dal sistema sociale ed economico. Le scarpe, e dunque i piedi, alludono alla mobilità, al movimento, alla necessità di spostarsi per lavorare che è una delle condizioni dell’inurbamento, mentre le mani¹²⁸ alludono al possesso, al desiderio di acquisire la roba.¹²⁹ Questa allusione alla mobilità si concretizza nell’inchiesta. I testimoni riconoscono il suicida per averlo visto passare. E infatti “egli andava dritto per la sua strada” (p. 451). La strada è il cronotopo per eccellenza, caratterizzato da uno spazio aperto e da un tempo ben definito che è quello necessario per spostarsi da un luogo a un altro. Ma nella novella mancano i termini del cronotopo: non si conosce il luogo di partenza e si comprende che l’uomo non ha alcun luogo da raggiungere. L’uomo disperato non fa altro che camminare, percorrere viali, poderi, argini di canali. Nel momento in cui si ferma, mentre è in vita, è cacciato da tutti, anche dai cani. L’ultimo movimento del corpo avviene sul carro funebre. Dopo l’apparizione del carro funebre l’inchiesta si approfondisce e la vicenda si proietta ancora più indietro nel tempo, nel momento in cui l’uomo, presso un’affittaletti di Porta Tenaglia a Milano, aspettava ansiosamente una lettera. Qui l’opposizione temporale giorno-notte ha una perfetta corrispondenza con quelle spaziali esterno-interno e movimento-stasi. All’alba l’uomo esce dalla camera per cercare lavoro e vi torna solo per dormire. Quando la lettera finalmente arriva, contiene il diniego di un posto di lavoro in officina. La ricezione della lettera segna la distanza definitiva fra l’uomo e la città, fra l’uomo e la vita moderna. La corrispondenza giorno-esterno-movimento si spezza e lui rimane l’intero giorno in interno fermo sul letto con

¹²⁸ Il tema delle mani tornerà nella terribile scena finale del *Mastro don-Gesualdo*, in cui un cameriere osserva con disprezzo le mani di Gesualdo segnate dal lavoro.

¹²⁹ Sembra quasi che ci sia una corrispondenza fra quest’uomo e il personaggio di ‘Ntoni. Entrambi partono per la città con la speranza di migliorare la propria condizione. Il progetto è fallimentare per entrambi e il suicidio rappresenta l’esito estremo del fallimento. ‘Ntoni parte con le scarpe e torna senza, per poi perdersi, lo sconosciuto suicida ha scarpe logore.

la lettera in mano. Da questo momento in poi la focalizzazione cambia e il punto di vista diventa quello dello sconosciuto suicida, facendo acquisire alla narrazione la dimensione interiore del personaggio che finora era sempre stato guardato dall'esterno.

“Era venuto da lontano. Gli avevano detto: ‘A Milano, che è città grande, troverete.’ Egli non ci credeva più; ma s’era messo a cercare finché gli restava qualche soldo.” (p. 453) E invece a Milano, nella grande accogliente Babele italiana, nonostante avesse fatto tutti i mestieri possibili, l’uomo non riesce a sopravvivere. A questo punto della vicenda il corpo dell’uomo diventa l’oggetto spazializzante per eccellenza. L’uomo si rompe un braccio e il suo corpo non è più atto a produrre. Il corpo è movimento, è lavoro ed è fondamentale per entrare nel meccanismo produttivo urbano. Quando il corpo diventa inadeguato al lavoro, la città dalle mille possibilità lo rigetta e l’uomo diviene uno scarto del movimento della modernità. A questo punto il percorso fatto dall’uomo fino alle rotaie nei pressi di Sesto, che prima era stato ricostruito attraverso le testimonianze, è narrato dal punto di vista dell’uomo. Si scopre quindi che il percorso inizia un sabato sera dal Foro Bonaparte, festoso e pieno di gente che si diverte. L’uomo è per la strada, cammina, guarda “ma non osava fermarsi; gli sembrava che lo scacciassero via, via, sempre via.” (p. 354) Solo una vecchia donna si ferma a parlare con lui e gli racconta la sua fatica esistenziale. A mezzogiorno il lampo illuminante del fischio del treno, come un’epifania di moderna salvezza, fornisce la soluzione: la morte. L’immobilità del suo corpo sulle rotaie si oppone al movimento della modernità, rappresentato dal treno. Il cronotopo si ricompone e il lettore conosce adesso il punto di partenza e quello di arrivo.

Lo sconosciuto si esclude uccidendosi per sfuggire all’esclusione e alla solitudine. La vita poi, intorno al suo cadavere, continua a scorrere come se nulla fosse successo: un gruppo di giovani che ballano in un’osteria, commentando il suicidio, sostiene ipocritamente che “in questo mondo cane non c’è che l’amicizia e un po’ di volersi bene” (p. 455); l’oste fa i suoi conti e un grillo canterino canta sul ciglio della ferrovia.

Gli spazi rappresentati, come rivelano i toponimi, sono per lo più i dintorni di Milano, dove i milanesi passano le giornate di festa fuori porta. Ma Milano rimane pur sempre il luogo di partenza del cammino verso la morte di questo disperato personaggio. Luoghi aperti, campagne, strade, natura che lungi dall’alleggerire il protagonista dalla disperazione, lo fanno sentire sempre più solo. La corsa inesorabile del treno non determina più un movimento vitale, un’opportunità di cambiamento positivo, ma anzi è bloccata dal corpo immobile dello sconosciuto. Un inutile tentativo di fermare la corsa della modernità e di un progresso che

distrugge l'essere umano. Il corpo ormai inabile al lavoro dello sconosciuto è stato espulso dallo spazio striato, la sua immobilità sulle rotaie è una denuncia di disumanità.

Il secondo cerchio si sviluppa per opposizione: la seconda novella, *In Piazza della Scala*, è ambientata in esterno, mentre l'undicesima, *Conforti*, è ambientata in interno con qualche riferimento all'esterno. In entrambe le novelle i protagonisti hanno molti figli. Le vite delle due figlie hanno esiti diversi: la figlia del Bigio va via per non tornare mai più, mentre la figlia di Arlià, dopo il disonore di essere stata con un uomo e dopo aver trovato la dote con l'aiuto di uno zio, si sposa e va incontro a un matrimonio infelice. Entrambe le madri trovano conforto nell'alcool.

Nella seconda novella della raccolta, *In piazza della Scala* (pp. 366-376), Verga introduce fisicamente e toponomasticamente i luoghi principali della città, oltre a introdurre il fondamentale tema del condizionamento economico nei rapporti umani. La novella è tutta ambientata in esterno e sono presenti quindici toponimi, compreso il titolo. A parte due luoghi fuori Milano, Cagnola e Loreto, i toponimi riguardano luoghi del centro di Milano. Il centro della città si dirama da piazza della Scala, che attraverso la Galleria Vittorio Emanuele era stata da poco collegata al Duomo. Proprio quest'area, si è già detto, esprime urbanisticamente la nuova ricchezza e l'intraprendenza borghese e produttiva della città. Una città che produce è una città viva, che spende il denaro che essa stessa produce. Questa rappresentazione dello spazio, costruita con cura da progettisti per mostrare la forza del potere e la modernità della borghesia milanese, è guardata attraverso gli occhi e la vita di un povero vetturino, il Bigio, un personaggio perennemente in movimento sulla sua carrozza che quello spazio lo vive. Si riconferma, dunque, la relazione fra esterno e movimento. La narrazione è tutta orientata dal punto di vista del vetturino ed è letteralmente piena zeppa di indiretti liberi. Appaiono sulla scena, come in un lungo giro in carrozza, i luoghi più importanti della città: piazza della Scala, con il teatro e con il monumento a Leonardo da Vinci, la Galleria nella quale la povera donna vende caffè caldo, i sette caffè, fra cui il Cova, situato proprio accanto al teatro alla Scala, dove i ricchi bevono al caldo.

La novella si avvia con una riflessione del vetturino costretto ad aspettare al freddo qualcuno che salirà in carrozza. Rappresentare la città da un punto di vista socialmente basso è una scelta precisa di Verga, che non crede in alcun modo nel progresso, non crede che le condizioni umane possano migliorare¹³⁰. La rappresentazione dal basso gli consente di far emergere le contraddizioni della logica economica in modo più marcato. Il contrasto fra la ricchezza derivante dallo sviluppo economico della città e la miseria della vita della povera

¹³⁰ Vd. Manganaro, *Verga*, cit., p. 128.

gente emerge maggiormente proprio perché la carrozza del vetturino si muove attraverso luoghi frequentati da ricchi, indicati con i loro toponimi. In questo caso il movimento, che è uno snodo fondamentale per comprendere la vita e lo spazio urbano, è al servizio del benessere di chi ha un elevato *status* sociale mentre crea una faticosa sopravvivenza per il personaggio.

Anche in questa novella il corpo si riconferma un elemento fondamentale di spazializzazione insieme alla carrozza trainata dal cavallo. I due oggetti topologici, anzi, si fondono in un'incredibile sovrapposizione. Il vetturino rimpiange i tempi in cui non era sposato perché stava economicamente meglio e poteva bere all'osteria. Poi ricorda i primi incontri con la moglie, la Ghita, "che tirava su le gonnelle sugli zoccoletti, per far vedere le calze rosse trotando lesta lesta in piazza della Scala!" (p. 367) Il movimento della donna nella piazza è reso metaforicamente con un verbo che indica l'andatura del cavallo. Ma la sovrapposizione continua: "Adesso che la Ghitina si era fatta borsa come il cavallo, lui vedeva trottare allo stesso modo la sua figliuola" (p. 367). Qui la moglie diventa ansimante e flaccida come il cavallo che traina la carrozza, mentre alla figlia è attribuito il verbo trottare, quasi che il trotto rappresentasse la giovinezza. Poco più avanti, attraverso il linguaggio metaforico, Verga continua a creare una sovrapposizione fra i corpi dei personaggi e il mezzo di trasporto: "Ma là! Bisognava masticare la briglia, che non s'era più puledri scapoli, e adattarsi al finimento che s'erano messi addosso, lui e la Ghita, la quale continuava a far figliuoli che non pareva vero, e non si sapeva più come impiegarli." (p. 367) Il corpo umano subisce in questa sovrapposizione un processo di imbestiamento finendo per coincidere con l'animale basilare per il trasporto urbano, cioè il cavallo.

Un'altra interessante spazializzazione emerge dalla sovrapposizione fra i corpi dei personaggi e il monumento marmoreo di Leonardo da Vinci in piazza della Scala, inaugurato nel 1872. Il monumento era stato accolto dai milanesi in modo piuttosto incerto, fra ammirazione e critiche. Subito all'inizio della novella si parla del difficile inverno dei vetturini: "Ma quando arriva l'altro, l'è duro da rosicare per i poveri diavoli che stanno a cassetta ad aspettare una corsa di un franco, colle redini gelate in mano, bianchi di neve come la statua dal barbone, che sta lì a guardare, in mezzo ai lampioni, coi suoi quattro figlioletti intorno" e "Accidenti! Almeno s'avesse il robone di marmo, come la statua! E i figliuoli di marmo anch'essi, che non mangiano!" (p. 366) La similitudine crea un parallelismo fra un importante oggetto urbano, la statua di Leonardo, e il corpo dei personaggi che in questo caso subisce un processo di pietrificazione, il corpo coperto di neve è come la statua di Leonardo. Il personaggio poi desidera quasi essere come la statua di marmo, che almeno ha un mantello

che protegge dal freddo, e desidera che anche i suoi figli siano di marmo in modo tale che non mangino. Lo stesso parallelismo si ha più avanti: “Il suo ragazzo [...] dopo che si era insaccate le mani sudicie nei guanti di cotone, se le teneva sulle cosce al pari della statua del robone” (p. 369). Sostanzialmente la statua di Leonardo è fatta penetrare nell’immaginario del personaggio tanto da creare una sovrapposizione fra monumento e corpi.

Infine lo spazio urbano di piazza della Scala si trasforma in un camposanto in un denso indiretto libero: “Ma in inverno e’ s’ha tutt’altra voglia! Le ore non iscorrono mai, in quella piazza bianca che sembra un camposanto, con quei lumi solitari attorno a quelle statue fredde anch’esse.” (pp. 369-370) Nella novella di apertura si parlava di contrabbando di vivi attraverso i carri funebri, in questa seconda novella proprio una delle piazze più importanti della Milano rinnovata si trasforma in un cimitero di vivi, mentre il rapporto corpo-monumento si inverte ed è il monumento a essere freddo come un corpo. Si tratta di un processo notevole di spazializzazione attraverso la compenetrazione della città nei corpi dei personaggi e viceversa di umanizzazione dei monumenti.

Uno dei figli del Bigio lavora in tipografia e il Bigio “spendeva un soldo per leggere a cassetta, fra una corsa e l’altra, tutte le ingiustizie e le birbonate che ci sono al mondo e sfogarsi con le parole stampate”. (p. 369) Nella novella l’approccio sociale del vetturino appare di primo acchito egualitarista e socialista, ma più avanti si chiarisce come in realtà l’egualitarismo sia mosso da interessi personali¹³¹. Il presupposto di partenza per il Bigio, avvezzo alla vita in città, è: “Cagna miseria! Come diceva la Ghita. Denari! tutto sta nei denari a questo mondo!” (p. 368) Partendo da questa idea, l’approccio socialista diventa chiaramente opportunistico. Il Bigio legge i giornali e sa che bisognerebbe eliminare le ingiustizie sociali, ma: “Se ci hanno a essere delle vetture devono lasciarsi soltanto quelle che fanno il mestiere, in Piazza della Scala, e levar di mezzo anche quella del n. 26, che trova sempre il modo di mettersi in capofila”. (p. 369) Tutto il discorso si risolve, cioè, in una visione opportunistica di giustizia sociale, in una questione di sopravvivenza. Inoltre, riflette il Bigio in un denso indiretto libero, “anche colui che predica di giorno l’eguaglianza nel giornale, a quell’ora dorme tranquillamente, o se ne torna dal teatro, col naso dentro la pelliccia” (p. 370). Il principio dell’eguaglianza sociale nella novella non è ideologicamente puro ma appare condizionato dal fattore economico. Se l’uguaglianza sociale può essere utile a migliorare la propria condizione economica, allora è accolta. Questa aberrazione ideologica, già presente in ‘Ntoni¹³², nasce anche perché il confronto con la ricchezza è, nella dimensione

¹³¹ Vd. R. Luperini, *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 87.

¹³² *Ibidem*.

urbana, faticosissimo. Se per 'Ntoni la città e la sua ricchezza sono un'aspirazione per sentito dire o per visioni fugaci, per gli abitanti di Milano la città è una realtà viva, vissuta sul corpo, sulle mani che reggono le redini gelate in inverno, e la sua ricchezza, per quanto vicina, visibile e possibile, resta in realtà distante e inafferrabile. Il cittadino conosce realmente la ricchezza cui aspira, perché la vede con i propri occhi, ma non può accedervi, a meno di trasformare ogni rapporto umano in un rapporto economico. Evidentemente Verga demistifica la natura dei rapporti umani in città i quali sono per lo più determinati economicamente. Infatti l'Adele, figlia del Bigio, sparisce, non si sa dove, nel tentativo di migliorare la propria condizione sociale, segnando la fine definitiva di quella religione della famiglia che, ad esempio, supportava nelle fatiche i Malavoglia, disposti anche a riaccogliere 'Ntoni dopo il suo fallimento e dopo la galera. Queste novelle, insieme alle *Rusticane*, costituiscono senza dubbio il passaggio al *Mastro-don Gesualdo*¹³³. L'individuo è solo, non esiste collettività, non esiste la folla, non esiste la famiglia nel significato arcaico. La famiglia spesso spinge i figli verso l'accettazione del fattore economico. I personaggi di queste novelle urbane sono monadi che vorticano nel movimento urbano o per la galleria deserta. La conseguenza più evidente di questa visione è che la forma della narrazione verista cambia. Non è più possibile che ci sia un narratore corale che orienti la narrazione, perché per Verga non c'è la dimensione della folla, non c'è l'idea di una collettività urbana come invece c'era quella di una corallità rusticana. La collettività rusticana era crudele e straniante, ma pur sempre di una collettività si trattava. La massa umana che si muove nella città, invece, è frantumata nella sua solitudine e il punto di vista, quindi, non può che cambiare volta per volta.

Conforti (pp. 344-349) è per lo più ambientata in interni. Nella novella dominano le coppie spaziali oppositive interno-esterno, stasi-movimento che coincidono con le coppie morte-vita, malattia-salute. La casa di Arlia è il luogo chiuso e opprimente dove curare i figli tistici, che continuamente muoiono, quindi è anche un interno di morte. La donna afflitta cerca qualcosa in cui sperare e dopo aver pregato in chiesa per l'ennesimo figlio morente si reca dalla donna dell'uovo, che le predice, guardando il bianco di un uovo, che dopo tanto dolore sarà contenta. La donna ha adesso una speranza di felicità, suo unico conforto per quasi tutta la novella. Il movimento in esterno quando è riferito ad Arlia non è liberatorio, piuttosto quando la donna esce di casa non fa altro che correre per andare a lavorare a domicilio per pochi soldi oppure gioca i numeri per tentare la fortuna. Alla morte del figlio la bottega da barbiere del marito, sempre più alcolizzato, va pian piano a rotoli. Ai due rimane un'ultima

¹³³ Cfr. R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit.. Bigazzi sostiene che le novelle di *Per le vie*, insieme alle *Novelle rusticane*, siano una preparazione al *Mastro-don Gesualdo*.

figlia, Fortunata, per la quale agisce nel testo la coppia malattia-salute in chiara relazione con quella spaziale interno-esterno. La ragazza, anch'essa lievemente tistica, trova vitalità quando esce. Ha una relazione con un giovane e rimane incinta. Tutti intorno ad Arlia si rendono conto che Fortunata ha una relazione e invitano la madre a stare più attenta alla ragazza, finchè, di fronte a una finestra della casa, la ragazza piangendo confessa alla madre di essere incinta. Il ragazzo di buona volontà cerca di riparare con il matrimonio ma è troppo povero per sposare una ragazza senza dote. "Allora la Fortunata si allettò davvero, e cominciò a tossire come i suoi fratelli." (p. 447) Ecco dunque che la chiusura nell'interno dell'abitazione porta con sé la malattia, ma anche il desiderio di morte. La finestra in questa novella cambia valenza. La ragazza ripete in continuazione alla madre: "Vedete com'è alta quella finestra?...", aspirando a gettarsi giù. La finestra diventa qui la soglia fra la vita e la morte, tanto che la madre teme anche di uscire da casa, per paura che la figlia si uccida. Iniziano le liti con il marito. La donna trova una soluzione: il giorno di Natale invita lo zio prete, che dopo un lauto pranzo, concluso con un panettone col Duomo di Milano stampigliato sulla carta, si convince a dare la dote alla nipote. La vicenda sembra risolversi ma dopo pochi mesi il marito di Fortunata finisce la dote e picchia la moglie. La ragazza non fa che sfornare figli sanissimi e per Arlia tutto ricomincia, anche l'attesa della fortuna promessa dalla donna dell'uovo. Anche lei inizia a bere, trovando adesso conforto nell'alcool. La toponomastica della novella non è corposa e riguarda poche vie della zona sud della città, cioè dell'area popolare.

Il terzo cerchio si sviluppa in modo opposto rispetto al precedente ma pur sempre per opposizione: la terza novella, *Al Veglione*, è ambientata all'interno del teatro alla Scala, mentre la decima, *Via Crucis*, densa di toponomastici, è ambientata all'esterno ma nella stessa zona centrale della terza novella.

Nella novella *Al veglione* (pp. 371-376) abbiamo per la prima volta nella raccolta una rappresentazione d'interni, tanto è vero che sono utilizzati pochissimi toponimi. Il teatro alla Scala, che, come si è detto, si affaccia sulla piazza, è un luogo centrale della vita culturale e mondana di Milano. Oltre che come teatro, era utilizzato anche come luogo per veglioni, cioè feste. Il punto di vista che orienta la narrazione è di Pinella, un servitore che si reca a teatro per portare le bottiglie ai signori durante il veglione di Carnevale. Egli decide di aspettare dentro il teatro per raccattare ciò che resta delle bottiglie e del cibo, mentre la moglie e la figlia aspettano fuori al freddo. Lo spazio interno del teatro è scandito dai palchi, che si sviluppano su cinque livelli. La coppia dicotomica alto-basso distingue spazi diversi dentro l'unico spazio del teatro: in alto i palchi, in basso il palcoscenico. L'altra coppia

spazializzante dentro-fuori riguarda i palchi: dentro i palchi ci sono i ricchi che hanno pagato il biglietto per entrare, il cibo e le bevande, fuori dai palchi, nei corridoi, negli anditi nascosti, negli stanzini ci sono Pinella e quelli come lui, i servitori, che aspettano i resti di quell'abbondanza. Nell'attesa dei resti Pinella si guarda intorno e osserva, da uno strappo in una tela dipinta, come i signori si divertano e si muovano in quello spazio. Dallo strappo Pinella abbraccia l'intero spazio. Quello che succede si apre agli occhi del protagonista come se guardasse il mondo che non esiste di una lanterna magica: "Pinella riuscì a ficcarsi in un andito, fra le assi del palcoscenico, dietro una gran tela dipinta, dove c'erano degli strappi che parevano fatti apposta per mettervi un occhio. Là si stava da papa. Sembrava una lanterna magica." (p. 373) Nello spazio interno, Pinella è comunque tagliato fuori dalla ricchezza che osserva, esattamente come sua moglie e sua figlia che aspettano fuori "in mezzo alla gente che sta a vedere passare i signori" (p. 371). Ma lo strappo ha una funzione euristica: "Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani. Lumi, pietre preziose, cravatte bianche, vesti di seta, ricami d'oro, braccia nude, gambe nude, gente tutta nera, strilli, colpi di grancassa, squilli di tromba, stappare di bottiglie, un brulichio, una baraonda." (p. 373) L'enumerazione rende l'idea della ricchezza e quindi dello straniamento che questa determina nell'osservatore, sostanzialmente mescolando oggetti e corpi o parti di essi. La descrizione di questo spazio è polisensoriale: coinvolge il senso della vista e quello dell'udito e ha la funzione di rendere percepibile lo spazio stesso. I ricchi si divertono creando un movimento caotico di allegria e spensieratezza che è ben lontano dalle condizioni di chi osserva dall'esterno, che ne è escluso. Pinella, sopraffatto dalle percezioni, coglie le espressioni delle donne e la malizia degli uomini, ma con tristezza, poiché una delle ragazze che si fa sedurre gli ricorda la figlia. Lo spazio esterno nella novella è poco presente, ma esprime le contraddizioni del centro rinnovato di Milano. La moglie di Pinella vende di notte il caffè sotto l'arco della Galleria, mentre la figlia vende paralumi nelle strade e nei caffè. La strada è uno spazio aperto e in questo caso assume due valenze: diventa un luogo dove commerciare qualcosa, non beni di lusso ma di consumo spicciolo per sopravvivere, e un luogo dove aspettare i resti della festa dei ricchi che si svolge all'interno.

Il titolo della decima novella, *Via Crucis* (pp. 437-443), è emblematico e polisemico poiché si riferisce sia allo sfortunatissimo percorso amoroso della protagonista, sia alle tappe che, alla fine, percorre a piedi per prostituirsi. Il concetto di *via crucis* implica di per sé il movimento, tanto è vero che la novella è, fin dall'inizio, estremamente dinamica. La protagonista, la giovane Santina, è quasi sempre in movimento per le vie e per i luoghi di Milano. La vicenda si avvia con la scoperta che Poldo, l'uomo di cui lei è innamorata, sposterà

un'altra donna. Santina si trova presso la bottega della sarta presso cui lavora, ma appena può esce per andare a verificare personalmente al Municipio. La sera Santina, disperata, decide di parlare con Poldo e inizia a correre da sola da una parte all'altra della città, da un caffè all'altro, alla ricerca dell'uomo. Di notte le donne che camminano da sole a Milano sono solitamente prostitute e Santina, infatti, è guardata maliziosamente da più uomini, che lei ignora presa com'è dalla sua ricerca. Questa prima uscita notturna è un'anticipazione della conclusione della novella. Santina trova Poldo in un caffè e riceve la triste conferma che per motivi economici non può sposarla. Per un breve tratto della narrazione, che corrisponde alla guarigione dalla sofferenza d'amore, Santina è più statica, la domenica rimane in casa e si affaccia spesso alla finestra. Anche Renna, il vicino di casa, si affaccia alla finestra del piano di sopra per guardare la ragazza. La finestra è un *trait d'union* con l'esterno e contemporaneamente marca la distanza della ragazza dalla vita. Santina vede dalla finestra le botteghe chiuse per la festa domenicale, alla quale lei non può più partecipare perché non ha più un uomo. Allo stesso tempo la finestra diventa il canale attraverso cui la ragazza è abordata dal vicino di casa. Perde dunque la prerogativa esclusiva di segnare la distanza e diviene il mezzo fisico attraverso cui avviene il contatto fra i due, che pian piano iniziano una relazione. Santina subisce pressioni dall'uomo per avere rapporti sessuali. Renna agisce sul corpo della ragazza attraverso una violenza psicologica, le rinfaccia di aver già fatto l'amore con Poldo e così Santina, per dimostrare di volere bene, cede. Ricomincia il movimento. I due hanno rapporti all'Isola Bella dopo una cena, ma Renna, ottenuto quello che voleva, definisce il fatto "un bel marrone", cioè un grosso sbaglio. Butta subito via Santina come se il suo corpo fosse solo un oggetto da cui trarre un momentaneo piacere. Si allontana dalla ragazza e cambia addirittura casa. Santina, probabilmente incinta, viene cacciata da lavoro e, infine anche da casa.

Da questo momento iniziano per la ragazza una sequela di relazioni amorose dall'esito infelice. La relazione successiva la vede molto in movimento fra lavoro, traslochi e luoghi di divertimento, dove è condotta dall'amante. Il bravo giovane la ama e la mantiene. Tuttavia anche in questo caso la logica economica vince sulla logica dei sentimenti e il giovane è costretto dalla famiglia, suo malgrado, a sposare un'altra donna. "Ogni giorno Santina andava alla posta a prendere le sue lettere, per tre mesi. Infine arrivò un'ultima in cui egli scriveva: «Che posso farci? Mio padre vuole che pigli moglie ad ogni costo». E le mandava un vaglia di mille lire. Un signore che passava dovette afferrarla per il braccio onde non cadesse sotto l'omnibus di Porta Romana." (p. 441) Anche in questo caso la lettera spazializza la distanza, che a un certo punto diventa incolmabile e definitiva. L'omnibus, che era già presente in

Primavera, è l'oggetto di trasporto urbano per eccellenza, la sua presenza in questo contesto è significativa perché rappresenta la velocità dello spostamento da un luogo all'altro e quindi la modernità. Ma mentre in *Primavera* l'omnibus è un modo della coppia per passare tempo e divertirsi, Santina sta per caderci sotto, sfiora la morte, venendo casualmente salvata da un passante. L'omnibus modifica la sua valenza semantica, acquisendo un'accezione mortifera per il personaggio.

Da questo momento Santina vive del suo corpo e delle molte relazioni, la sessualità diventa per lei una libera scelta, indossa cappelli di piume e stivalini col tacco alto, frequenta veglioni e feste. La relazione con il maestro di musica malato è l'ultimo tentativo di Santina di avere una vita normale. Verga dà un giudizio morale sulla vita e sulle scelte della ragazza attraverso una frase straniante: "Ella quantunque non ci credesse più, fece una vita da santa per tutto il tempo che rimase con lui, in una soffitta, a cavarsi gli occhi per comprargli le medicine." (p. 442) L'allusione è alla vita allegra condotta in precedenza dalla ragazza e che si contrappone alla vita da santa. La storia di Santina mescola da una parte i preconcetti maschilisti del periodo, per i quali una donna è colpevolizzata¹³⁴ e considerata una poco di buono se sceglie di avere rapporti sessuali fuori dal matrimonio, dall'altra parte l'ingenuità della ragazza che inizialmente cede alle profferte amorose per sensi di colpa.

Dopo la morte del maestro di musica Santina è ridotta alla fame. L'ultima parte della novella è introdotta dalla frase: "Poi scese giù nella strada". (p. 442) Il corpo effettua un movimento verso il basso, tocca il fondo, più giù non può andare e Santina è costretta a percorrere la sua personale *via crucis* da prostituta. Ormai sulla strada Santina, affamata e con il volto incipriato, inizia a muoversi avanti e indietro per le vie eleganti del centro rinnovato. La lettura di quest'ultima parte della novella rende vivamente la povertà e il degrado della vita della ragazza. L'interno a cui Santina ha accesso è nominato come luogo non accogliente e solo per dire il degrado in cui vive la ragazza. La cameretta in cui vive Santina, infatti, è tutta in un oggetto, nel catino in cui l'acqua si ghiaccia, che consente di percepire esattamente la sofferenza della ragazza all'interno di quello spazio. Per il resto l'ultima parte è ambientata del tutto nel centro rinnovato di Milano, che di notte normalmente si riempiva di prostitute, come Santina. L'interno dei caffè riscaldati è interdetto alla ragazza che è costretta a sfuggire i questurini che la mandano via. La neve, come nella novella *In piazza della Scala*, rende la piazza deserta un camposanto. Le luci dei locali sono sfavillanti ma accolgono i ricchi, ai quali Santina cerca di vendersi per un tozzo di pane.

¹³⁴ Un interessante studio in cui la Galleria Vittorio Emanuele è vista come luogo ostile per il corpo femminile è quello di S. Daly, *Fallen Women in the Galleria. Giovanni Verga and the Nineteenth-Century Milanese Shopping Arcade*, in "Italian Studies", vol. 74, n. 1, 2018, pp. 44-56.

Nella novella, quasi del tutto in esterno, sono presenti venticinque ricorrenze di luoghi e quasi tutti i toponimi sono luoghi in cui Santina si reca. Santina attraversa col corpo, anche a piedi, le strade della città, sia di giorno sia di notte. I luoghi attraversati dalla protagonista non sono concentrati in un punto della città, ma sono distribuiti per tutta Milano, da est (via Manara) a ovest (cimitero di Porta Magenta), da Sud (Porta Romana) a nord (il Fossati). I movimenti di Santina per la città sono spostamenti di abitazione, o luoghi in cui si reca per divertimento o, all'inizio e alla fine, per lavoro. La narrazione parte dal centro della città, poi la ragazza, fra cambi di residenza, lavoro, feste, si muove per tutta Milano. Nella parte finale della novella con un movimento centripeto la ragazza torna al centro della città, nella Milano ricca e rinnovata. Non a caso i toponimi del centro, via Santa Margherita, la Galleria e piazza del Duomo, occorrono due volte per ognuno nella sola conclusione del racconto. Quando Santina, per fame, decide di vendere il proprio corpo, perdendosi definitivamente, lo fa nella parte ricca della città, quella in cui sono esposte le merci di lusso della città più industriale e moderna d'Italia, la Galleria Vittorio Emanuele. E per vendersi deve muoversi, camminare, mostrarsi. Al movimento lineare, finalizzato a procacciarsi del cibo, si aggiunge il movimento sussultorio del corpo tremante per il freddo. Il sorriso quasi grottesco che Santina rivolge a ogni uomo mostra quanto ormai la donna sia alienata, come un operaio di fronte al proprio meccanico lavoro, e reificata, perché essa stessa merce. Gli acquirenti di questa merce umana sono i ricchi che frequentano i caffè e possono permettersi di spendere. La novella fa emergere un dramma sociale, che anche Paolo Valera in *Milano sconosciuta*¹³⁵ aveva denunciato: le vie del centro rinnovato di Milano nelle ore notturne sono popolate da un'enorme quantità di prostitute, spesso immigrate da altre città d'Italia. Se Valera giudica disgustato queste donne, Verga con una profondità e una capacità di interpretazione del reale molto maggiore coglie il dramma umano della prostituzione.

Non passa inosservato, infine, il riferimento cristologico. In primo luogo il nome della ragazza è Santina, diminutivo di Santa. Si tratta di un nome parlante per opposizione e si collega strettamente al titolo della novella, *Via Crucis*. Santina procede per tappe verso la perdizione, come Cristo verso la crocifissione. Cristo vive la *via crucis* con il corpo, trascina la sua croce, incontra le persone che ama, cade, muore. Allo stesso modo Santina vive con il corpo la sua progressiva perdizione, ama, soffre, si vende. Il corpo, anche in questa novella con una funzione fortemente spazializzante, porta nella magrezza estrema i segni della sofferenza, diventa merce, ma esso è anche spazio, crea spazio e si muove nello spazio. Il corpo di Santina, magro e affamato, piomba come una denuncia, dalla periferia della città, per

¹³⁵ Cfr. P. Valera, *Milano sconosciuta*, Milano, Bignami, 1879.

gridare al centro, apparentemente omogeneo e ordinato, che c'è qualcosa da cambiare, che nel meccanismo urbano a livello umano qualcosa non ha funzionato. La presenza del corpo di Santina esattamente in quello spazio, fortemente normato, diventa un atto di trasgressione attraverso cui si innesca la riflessione per il cambiamento urbano¹³⁶.

Il quarto cerchio vede due situazioni spaziali e umane del tutto opposte. La quarta novella, *Il canarino del n. 15*, è spazialmente claustrofobica. Ambientata in un triste interno milanese, la novella ha come protagonista Màlia, una ragazza rachitica priva dell'uso delle gambe. Anche in questo caso abbiamo un corpo, ma privo di dinamismo, un corpo immobile. Màlia prova emozioni e sentimenti che nessuno percepisce e che lei non comunica a nessuno, fino a consumarsi d'amore nel bugigattolo dove felicità non è data. La nona novella, *Camerati*, è invece l'unica della raccolta non ambientata a Milano, eccetto che nella parte iniziale.

Il canarino del n. 15 (pp. 377-385) prende il titolo dal nomignolo dato dai vicini a una povera ragazza rachitica che la famiglia mette a sedere alla finestra. La città si muove al di fuori del mondo della povera ragazza, che ha pochi sussulti di vita. Dalla sua posizione alla finestra, un po' come l'uomo della folla di Poe¹³⁷, la ragazza sta a guardare la gente che passa e la vita della città che scorre, senza riuscire in alcun modo a prenderne parte. In lei, cioè, non è possibile quel movimento essenziale del corpo per vivere lo spazio urbano. La città e la sua vita compaiono solo per sprazzi. Chi guarda dall'esterno verso la finestra vede un quadro sempre uguale, Màlia alla finestra nella sua delicatezza: “e un giovanetto della stamperia lì di contro, al vedere sempre dietro i vetri quel visetto, che era delicato e con delle pèsche azzurre sotto gli occhi, se n'era come si dice innamorato. Ma poi seppe la storia del canarino, e di mezza persona che era morta sino alla cintola, e non alzò più gli occhi, quando andava e veniva dalla stamperia.” (p. 377) Malia nota il ragazzo, il pensiero di essere guardata le regala un po' di effimera gaiezza e un amore platonico e unilaterale. Della vita esterna compare solo quello che la ragazza può vedere o sentire dalla finestra:

La stradicciuola umida e buia le sembrava gaia, con quello stelo di pianticella magra che si dondolava dal terrazzino del primo piano e quei finestroni scuri della tipografia dirimpetto, dov'era un gran lavoro di puleggie, e uno scorrere di striscie di cuoio, lunghe, che non finivano mai, e si tiravano dietro il suo cervello, tutto il giorno. Sul muro c'erano dei gran fogli stampati, che ella leggeva e tornava a leggere, sebbene li sapesse a memoria; (p. 377)

¹³⁶ Sul corpo nello spazio vd. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 91-99.

¹³⁷ E. A. Poe, *The man of the crowd*, pubblicato simultaneamente in *Antinkson's Casket* e *Burton's Gentleman Magazine*, dec. 1840; in E. A. Poe, *I Racconti*, trad. di G. Manganeli, Torino, Einaudi, 2009, pp. 210-217.

Della vita di città arriva alla finestra l'operosità dell'industria dell'editoria, che era una delle più sviluppate della Milano del tempo. L'ambientazione non è quella del centro rinnovato e vivace quanto piuttosto quella di una stradina umida e buia che sembra, in questo caso, essere il corrispettivo dell'opprimente vita della ragazza. La finestra di Màlia è un non spazio che consente alla ragazza un parziale contatto con l'esterno, l'unico che può avere dal momento che il corpo non può muoversi per la città, ma allo stesso tempo segna la distanza incolmabile fra la ragazza e la vita. Un corpo inabile al lavoro è scartato dalla modernità urbana¹³⁸, come si è detto. La città per lei è solo una visione di miniature in movimento da una cornice fissa. Poco dopo la città ricompare in un suono, nello scalpiccio dei monelli "sul terreno ghiacciato, nella nebbia fitta" (p. 378). Le connotazioni sono sempre claustrofobiche e la proiezione sull'esterno pare riflettere la tristezza della vita di Màlia. Il corpo di Màlia con la sua immobilità ha la valenza di un oggetto inanimato, tanto che spesso la sua presenza diviene un'assenza, perché è dimenticata dagli altri. Carlini, il ragazzo che la guardava e che inizia a frequentare la casa per amore della sorella di Màlia, Gilda, spesso dimentica anche di salutare la ragazza quando va via. Il ragazzo trova poi da affittare, per coronare il suo sogno d'amore, "due stanzette a Porta Garibaldi" (p. 379). Il quartiere, compreso fra piazza Cordusio e piazza XXV Aprile, dove sorge l'arco di Porta Garibaldi, uno degli ingressi settentrionali della città, era alla fine dell'Ottocento una delle zone popolari della città abitata da artigiani e commercianti. Le aree urbane che compaiono in questa novella sono dunque aree popolari, che nulla hanno a che vedere con il centro fino a questo momento rappresentato. Tuttavia Gilda, la sorella di Màlia, che indossa abiti attillati e "non sembrava molto contenta" all'idea di andare a vivere a Porta Garibaldi, aspira ad altro. Infatti abbandonerà ben presto la famiglia dopo che "veniva a casa ora con una mantiglia nuova, che le gonfiava il seno tutto di frange, ora con le scarpine che le strizzavano i piedi, ed ora con un cappellaccio peloso che faceva ombra sugli occhi lucenti al pari di due stelle". (p. 381) L'elemento economico determina i sentimenti di Gilda¹³⁹, che infine va via da casa e sarà vista passeggiare ben vestita in Galleria. Tornerà solo alla notizia che Màlia sta morendo. E nello stesso bugigattolo privo di aria Màlia, infine, muore, struggendosi d'amore per Carlini, che avventatamente dopo un'ubriacatura l'aveva baciata. Muore mentre i familiari fanno altro

¹³⁸ Màlia è scartata dalla vita urbana ma non può accostarsi nemmeno alla natura. In merito a questa esclusione della natura nella novella vd. T. Pagano, *Le rivoluzioni di Verga*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, cit., pp. 565-569.

¹³⁹ Le scarpine eleganti e attillate di Gilda, che riesce a vivere economicamente bene, sono esattamente l'opposto delle scarpe rotte del suicida dell'ultima novella. Qui le scarpine rappresentano un benessere economico raggiunto.

e non si accorgono che lei smette di respirare. Muore in silenzio come un canarino in gabbia, ignorata come lo era anche prima. Del resto il suo corpo era immobile anche in vita.

Camerati (pp. 426-436) è un vero pezzo di bravura in cui Verga dalla *Certosa di Parma* di Stendhal riprende “un grande *topos* del realismo ottocentesco”¹⁴⁰, quello della grande battaglia guardata dal punto di vista di un soldato. Lontana dalle vie della città, la novella si ricollega, come vedremo, all’ambiente militare di *Semplice storia*. Il protagonista è Malerba un meridionale chiamato alle armi e che si ritrova a combattere la battaglia di Custoza per scoprire alla fine, esterrefatto, che la battaglia è stata persa. La battaglia è guardata dal punto di vista straniato del soldato, che non si rende conto di quello che effettivamente succede. Come una pedina, spostata da un’altra mano, non ha il quadro completo del campo di battaglia.

Fin dall’inizio Malerba è un diverso, non si integra: “Di tutte le belle città dove si trovava di guarnigione, non andava a vedere né le strade, né i palazzi, né le fiere, nemmeno i baracconi o le giostre di legno.” Malerba è un personaggio idiosincratico alla città. Quando si trova a Milano, città moderna per eccellenza, non ne è incuriosito. “L’ora di sortita se la passava vagabondo per le vie fuori porta, colle braccia ciondoloni, o stava a guardare le donne che strappavano l’erba, accoccolate per terra in piazza Castello; oppure si piantava davanti il carrettino delle castagne e senza spendere mai un soldo.” (p. 426) Vaga per le aree periferiche e osserva immobile chi svolge lavori simili a quelli delle campagne. Malerba è mentalmente lontanissimo dalla vita della città e non è affascinato sotto nessun punto di vista. Contrariamente a ‘Ntoni o ad altri personaggi, non ha speranze né attese di alcun tipo rispetto al progresso, pertanto la sua logica è del tutto straniata. Malerba desidera solo tornare a casa, dove coltiverà la sua terra immerso in quello spazio rurale e in quel tempo ciclico, che tolgono spazio a ogni possibilità di comprensione del progresso e che per lui sono rassicuranti. Mentre Mabilia spera nel progresso e ogni tanto timidamente chiede se sul giornale ci sia qualche cura per la sua malattia, Malerba non vuole vederlo il progresso perché è totalmente incapace di vivere nella modernità. Il suo punto di vista è claustrofobico, chiuso, esattamente come la stanzetta nella quale la povera Malia finisce per soffocare.

Il rapporto umano più evidente nella novella è quello fra Malerba e un commilitone, Gallorini. I due si incontrano dopo qualche tempo dalla battaglia di Custoza. Gallorini, uomo del nord, è entrato pienamente nella modernità tanto è vero che è diventato un imprenditore che costruisce ferrovie e con idee socialiste, si porta dietro la famiglia e lavora a cottimo.

¹⁴⁰ Vd. Pellini, *Verga*, cit., p. 122.

Malerba, invece, ha un rifiuto totale della modernità e rimane sempre attaccato ai ritmi della campagna, all'acqua da dare al terreno e al tetto per la stalla.

Egli dimenava il capo per la politica, quando parlava il suo camerata, ma non apriva bocca. Gallorini invece aveva girato il mondo, sapeva il fatto suo in ogni cosa, il diritto e il torto; sopra tutto il torto che gli facevano, costringendolo a sbattezzarsi e lavorare di qua e di là pel mondo, con una covata di figliuoli e la moglie addosso, mentre tanti andavano in carrozza.

“Tu non ne sai nulla del come va il mondo! Tu se fanno una dimostrazione, e gridano viva questo o morte a quell'altro non sai cosa dire. Tu non capisci nulla di quel che ci vuole!” E Malerba rispondeva sempre col capo di sì. – Adesso ci voleva l'acqua pei seminati. Quest'altro inverno ci voleva il tetto per la stalla. (pp. 435-436)

A fronte di una *verve*, apparentemente, combattiva, progressista e sociale del commilitone, Malerba non riesce a vedere altro che la dimensione del mondo rurale, come se esso fosse un'ancora di salvezza dal caos della modernità. Ma ben sappiamo che già da *I Malavoglia* quel mondo non è un'alternativa possibile al mondo moderno. Malerba è dunque un altro vinto, disadattato rispetto alla modernità travolgente. Anche in questa novella la spinta sociale, incarnata dal personaggio di Gallorini, si risolve non in una spinta collettiva ma individualistica, che non lascia speranze di alcun tipo rispetto all'idea del progresso, né da un punto di vista economico né da un punto di vista sociale.

Il quinto cerchio, per analogia, comprende due novelle, la quinta *Amore senza benda* e l'ottava *Gelosia*, che sono ambientate a Milano sia in interno sia in esterno. Le novelle, ma soprattutto *Amore senza benda*, presentano una fitta toponimia di Milano, delle aree fra il centro e la periferia. Entrambe narrano squallide storie d'amore in cui al centro di tutto stanno gli interessi economici. *Amore senza benda* (pp. 386-395), ambientata in una zona popolare di Milano, narra la storia di un bel giovane con velleità da artista che si innamora di una giovanissima ballerina, Olga. Entrambi sono di origini umili e provengono dai quartieri popolari della città, dove abitano. Il contrasto con il centro qui è evidente ed emerge anche attraverso i toponimi. Sandrino e Olga lavorano alla Scala e l'ambiente degli artisti si contrappone a quello popolare da cui provengono. La novella è piena di toponimi, che indicano vie delle varie zone della città. Dalle aree di Borgo degli Ortolani e via della Vetra, dove scorre la vita popolare, si passa alle zone centrali della Galleria, della Scala, di via Filodrammatici, di Portico dell'Accademia, di via Torino e dei Giardini pubblici, dove invece si svolge la vita di ricchi (come il barone che si accompagna a Olga) e degli artisti. In questa novella gli elementi spazializzanti la città sono le carrozze, nelle diverse tipologie nominate, e il corpo della giovane Olga. La carrozza compare come un bene di lusso e come mezzo di trasporto dei nobili ricchi che frequentano il teatro dove lavorano i due protagonisti. Questi

nobili hanno normalmente relazioni con le ballerine, alle quali regalano fiori e oggetti. Irma ad esempio, una delle ballerine, è molto dura con il banchiere che la corteggia e lo rimpovera aspramente sol perché non l'aspettava come al solito sotto i portici. Olga, apprezzando l'atteggiamento di Irma, commenta: "Ed è un signore con cavalli e carrozza!" (p. 390) Dunque la proprietà del moderno mezzo di trasporto è segno di indubitabile ricchezza e segna una differenza sostanziale fra le classi sociali: chi è ricco usufruisce del moderno mezzo di trasporto, mentre i poveri, come i due protagonisti, si muovono a piedi. Anche Olga inizia a essere corteggiata da un barone, fatto che manda Sandrino su tutte le furie, soprattutto quando il gran signore si ferma con la sua carrozza per mandare un saluto alla ragazza. Poi Sandrino si calma, ma Olga gli chiede perché non abbia preso un brum, piccol carrozza. Lei, infatti, ha molto freddo perché la neve le penetra dalle scarpe bucate ed è coperta solo da un sottile scialle. A questo punto il corpo della ragazza entra in gioco in modo molto prepotente. Se all'inizio della narrazione la giovane sedicenne appena arrivata alla Scala "se ne stava lì grulla, ritta sulle zampe come il pellicano, non sapendo cosa farne" (p. 388), pian piano impara che proprio il suo corpo, che privo di mezzi adeguati soffre per il freddo, diventa un fondamentale strumento di sopravvivenza. Una domenica Sandrino incontra Olga al caffè Merlo ai Giardini Pubblici mentre prende un sorbetto con il barone. La ragazza adesso ha dei lunghi guanti che coprono le braccia fino ai gomiti e un cappello piumato sul capo. Sandrino, fuori di sé e alla presenza del barone, colpisce la ragazza con due sonori schiaffi: "Pinf! Panf!" (p. 392) Il corpo di Olga è per Sandrino un oggetto da possedere che può essere impunemente violato. Nel corso della narrazione il corpo di Olga genera continuamente il desiderio degli altri, Sandrino, il barone, il carbonaio di cui Sandrino sposa la figlia. Il carbonaio, anche lui innamorato di Olga, inizialmente la mantiene, poi la sposa per togliersi dal peccato. Sandrino allora cerca di controllare il corpo della donna tenendola impegnata per evitare che dia altri figli al carbonaio, con i quali dividere poi l'eredità della moglie. Infine il carbonaio muore lasciando tutti i suoi beni alla figlia. Olga, come un oggetto senza anima, è cacciata e Sandrino ottiene ciò che desiderava: i beni del carbonaio. Tutta la vicenda è segnata dalla frase detta da Sandrino all'inizio: "E' vero che a questo mondo tutto sta nei denari!" (p. 392) Si tratta della stessa logica economica espressa dal Bigio all'inizio della raccolta e che, in quasi tutte le novelle milanesi, determina la vita dei personaggi. Proprio Sandrino che all'inizio della vicenda lottava per seguire la logica dei sentimenti, si piega con un cinismo sorprendente al denaro e alle sue lusinghe.

Con la stessa violenza sul corpo femminile inizia la novella *Gelosia* (pp. 415-425). Il Bobbia aspetta la sua amante, Carlotta, davanti al palazzo del suo antagonista, Crescioni. La

ragazza arriva ben vestita ed entra nel palazzo. Il Bobbia scatena la sua gelosia violenta e inizia una lite con la ragazza, catapultandosi nell'appartamento di Crescioni. La rissa si scatena e interviene il Sor Gostino che vive nel palazzo. Finiscono in questura e Bobbia si fa qualche mese di carcere. La ragazza va a vivere da Crescioni, ma Bobbia pensa sempre a lei. Il sor Gostino fa in modo che i tre si incontrino per riappacificarsi, ma con esiti deludenti. Carlotta, quindi, è incinta di Crescioni ed evita il Bobbia che continua a desiderarla: “– Andatevene! C'è lui in casa. Poi, tutto è finito fra di noi. – Avrebbe voluto batterla e afferrarla per quella collottola grassa che gli faceva bollire il sangue.” (p. 418) L'amore passione si identifica con un desiderio di violenza sul corpo della donna. Carlotta sposa Crescioni e nasce una bambina. Si narra, quindi, la storia di Carlotta. Appena ragazzina vendeva paralumi per le strade di Milano, la povertà la convince ad avere rapporti sessuali, ma ben presto è lasciata dall'amante e conosce il Bobbia che le dà allegria e botte. Col Crescioni Carlotta si sfogava perché era il tipo d'uomo tranquillo che a lei piaceva. Ma ben presto anche Crescioni inizia a considerare il corpo di Carlotta come un oggetto e minaccia di farla a pezzi per gelosia. Crescioni, già debole, è tormentato dalla gelosia e si ammala. In ospedale Carlotta va spesso, ma poi si stanca, anche perché deve darsi da fare lavorando. Il sor Gostino, con il quale Carlotta parla, la aiuta molto, forse con un doppio fine che comunque non si realizza. Bobbia però rivendica il possesso su Carlotta. La aspetta e vuole il suo corpo: “Egli la raggiunse in via Ciossetto, furibondo, e l'afferrò pel braccio. – Per carità! Non mi fate male! Che amante? Ti giuro! Non ne ho! – Tanto meglio. Allora se non hai, perché non vieni? E ci andò per la paura.” (p. 424) Quindi il Bobbia, dopo averla posseduta di nuovo, non la vuole più e picchia il sor Gostino. Carlotta è cacciata dalla casa, va a trovare il marito in ospedale e lo trova del tutto inebetito. La palazzina dove si svolge la violenta vicenda è collocata, forse, fra Porta Venezia e il Bastione di Monforte, area che, come si è detto, Verga conosce molto bene. In questa novella il corpo della donna è totalmente in balia di uomini egoisti e violenti, dominati dall'idea del possesso e della violenza.

Infine il sesto cerchio, il cuore della raccolta, comprende due novelle ambientate in esterno a Milano, come nel primo cerchio. La sesta novella, *Semplice storia*, è la storia di un accenno di amore che nasce a Milano fra una balia e un soldato. La settima novella, *L'osteria dei buoni amici*, è per lo più ambientata nella periferia sud di Milano, che a fine Ottocento era un'area popolare della città. Nelle due novelle del sesto cerchio i personaggi sono sempre rappresentati in esterno, in movimento, si spostano da un posto a un altro, si incontrano, camminano, stanno seduti su panchine o all'osteria. Sono due novelle di movimento: la prima

rappresenta il movimento di due personaggi che nella città non hanno radici, la seconda di chi ha radici nella città ma vive ai margini.

Semplice storia (pp. 396-403) narra l'incontro e gli addii fra un uomo e una donna. Questi due eventi definiscono lo spazio urbano e determinano la storia, che si svolge solo in esterno. I protagonisti non sono milanesi ma immigrati a Milano: Femia, originaria delle zone del bergamasco, fa la bambinaia in via Cusani, nella zona nord di Milano, mentre Balestra è un militare proveniente da Tirione, vicino Catanzaro, quindi dal sud dell'Italia. I due protagonisti si vedono spesso in piazza Castello davanti alla banda. L'incontro è puramente casuale, dal momento che Milano è subito definita una baraonda. Dopo diversi incontri scambiano qualche parola, parlano dialetti diversi, si comprendono a stento, ma ne ridono insieme. La città è per loro solo un luogo di passaggio, in cui però le diversità, anche linguistiche, tendono ad annullarsi. I personaggi si muovono nei luoghi centrali della città, fra piazza Castello e l'arco del Sempione. I due passeggiano e parlano mentre Femia gestisce i due bambini per i quali lavora da balia, che alla fine, maliziosamente, riveleranno ai genitori di questi incontri, seppur innocenti, con il militare. Balestra è quindi trasferito a Monza e Femia, che ha già il lavoro compromesso, lo segue per non lasciare l'unica persona che le abbia mai voluto un po' di bene. Il primo addio fra i due avviene alla stazione: "Erano tutti sul piazzale, coi sacchi in fila per terra, pigiandosi intorno alle carrette dei fruttivendoli. [...] Andavano su e giù pel viale, col cuore stretto; e quando fu il momento di partire, egli la tirò in disparte e la baciò." (p. 400) La vicenda si sposta a Monza, dove Femia lo raggiunge trovando lavoro in una filanda. I due si vedono ogni domenica al parco finché Femia non contrae il vaiolo ed è portata all'ospedale di Milano. Balestra, per il quale l'amore è un labile gioco nell'attesa di tornare a casa sua, nei lunghi mesi di assenza, troverà un'altra donna, passeggera per lui come lo era stata Femia. Femia torna, ma ha il volto butterato dalla malattia. Infine arriva il momento del congedo e dell'addio fra i due, che avviene nuovamente alla stazione, ma con un coinvolgimento minimo di Balestra che oramai vuole solo andar via.

Discorrevano sotto la tettoia, aspettando il treno, Balestra guardando di qua e di là se spuntava la Giulia. [...] In questa sopraggiunse il treno, sbuffando. Balestra raccattò in fretta le sue robe, zaino, sacco, cappotto. – Doveva tenerli di conto pel debito di massa. – Intanto ella facendosi tutta rossa gli aveva cacciato in mano l'anello messo nella carta. Egli non ebbe tempo di domandare cosa fosse, né perché avesse gli occhi pieni di lagrime. – Partenza! Partenza! Gridava il conduttore. (p. 403)

Il treno porta via Balestra, mentre Femia rimane immobile e piangente alla stazione. Se la stazione di Milano è caratterizzata dalla folla, questa di Monza non è connotata in

questo senso, probabilmente perché è una stazione molto più piccola. A Milano i due per parlare passeggiavano avanti e indietro nel lungo viale antistante alla stazione, mentre a Monza sono statici, aspettano sotto la pensilina. Alla loro staticità si oppone l'arrivo del moderno treno sbuffante, che in questo caso ha la funzione di riportare Balestra a casa nel sud. Nella parte iniziale della novella c'è un accenno alla nostalgia per i luoghi lontani ai quali si desidera ritornare. Questo pensiero che era presente nella prima novella, ispirato dalla visione del cielo fra gli alberi, si ripresenta qui, accompagnato da alcuni altri temi, tipici della modernità, cioè la stazione, luogo degli addii, e il treno. In questa storia non c'è l'elemento economico a inficiare la vita dei protagonisti, ma la superficialità dei sentimenti. Per Balestra, cosciente di voler tornare al proprio paese, ogni sentimento è passeggero, come i tre anni di leva da completare. Questi personaggi non sono radicati nella città, per loro si tratta di un luogo come un altro. I loro incontri non sono mai in interno perché nessuno dei due possiede una casa nella quale riconoscersi per poi proiettarsi all'esterno. La loro storia è fatta di passeggiate a piazza Castello e al parco del Sempione da cui si vede la campagna alla quale Balestra aspira di ritornare.

L'osteria dei Buoni Amici (pp. 404-414), settima novella della raccolta, va senza dubbio messa in relazione anche con la novella *Via Crucis*, con la quale condivide una fittissima toponomastica. Le due novelle sono accomunate anche da altri elementi. Entrambe sono novelle molto dinamiche, ambientate per lo più in esterno e caratterizzate da un movimento labirintico all'interno della città, sebbene il dinamismo di Santina sia un disperato vagabondaggio di sopravvivenza, mentre quello di Tonino un bighellonare. Il dinamismo delle novelle rappresenta un percorso sempre più degradante verso il fondo. I personaggi sono milanesi, le famiglie di origine vivono a Milano e non sono famiglie povere. Tonino fa parte di una famiglia di lavoratori, la madre e la sorella hanno un banco da erbaiuoli al Verziere e il fratello è pizzicagnolo in via della Signora. La famiglia di Santina, pur non essendo ricca, vive in via Armorari, che si trova in una zona borghese della città. Dunque si tratta delle storie di due giovani milanesi, che per la loro incapacità o per i casi della vita si perdono.

La novella narra uno stralcio della vita del giovane Tonino. La narrazione prende il via dal primo arresto di Tonino, avvenuto a causa di una bravata, e si conclude con il secondo arresto per furto. Fra i due episodi Tonino potrebbe lavorare e sistemarsi ma non lo fa. Il narratore introduce subito l'avvenimento che porta al primo arresto del ragazzo e lo collega alle donne di San Vittorello. Narra poi il fatto. Il ragazzo frequenta amici dediti al bere e al gioco, oltre che a dissipare denaro con le ragazze. Durante un sabato di Carnevale Tonino si invaghisce della giovane Assunta, accompagnata dal merciaio Magnocchi. Dopo aver

girovagato fra osteria, veglione e caffè i giovani si ritrovano, brilli, in via San Vittorello, dove vive la ragazza. Tonino cerca di introdursi nel palazzo di Assunta e, fuori di sé, colpisce con una chiave il merciaio, sceso per cacciare il ragazzo che dava calci alla porta e tirava sassi alla finestra. Nel parapiglia generale la chiave è fatta sparire e Tonino è arrestato per la rissa. Rilasciato, la famiglia prova a metterlo sulla strada del lavoro, ma lui ricomincia a frequentare l'osteria dei Buoni Amici. In cerca di soldi simula un furto nella cassa di casa, ma è scoperto dalla sorella e cacciato via. Si presenta, senza un soldo, a casa della Bionda, una povera ragazza da lui frequentata. Infine, a causa della soffiata di un amico, che si scoprirà dopo aver preso il suo posto a casa della Bionda, Tonino viene arrestato per la partecipazione a un furto.

Tonino è un giovane che non ha voglia di lavorare. Egli, insieme ai suoi amici, rappresenta la perfetta negazione del tipo del milanese impegnato, del borghese attivo e del lavoratore che ha reso la città moderna. Eppure la famiglia di origine di Tonino, come si è detto, è una famiglia che socialmente ed economicamente si è elevata lavorando duramente. Tonino non parte da una situazione di svantaggio, semplicemente non vuole impegnarsi, manca di volontà. Il denaro lo attrae perché ha bisogno di soldi da spendere in vizi, ma cerca modi facili per ottenerlo. Rappresenta, dunque, l'altra faccia di Milano, cioè il lato oscuro della città piuttosto che quello dinamico e produttivo. In una già citata lettera al Capuana Verga scrive: "Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni e restare a lavoro."¹⁴¹ Queste seduzioni sono per Verga fonte di creatività durante il lavoro. Tonino, invece, cede alle seduzioni della città, ai vizi. La fiumana del progresso lo travolge, ma non perché egli aderisca alla logica economica, che, semmai, si ritrova nel padre, i cui progetti di lavoro sono stravolti dall'arresto di Tonino. La narrazione pullula di discorsi indiretti liberi. Il punto di vista è delegato ai personaggi, Tonino, la sorella, qualcuno degli amici. Non c'è mai un punto di vista corale, perché, come si è detto, in città non esiste più una collettività. Ne è prova il fatto che la fine di Tonino è decretata dalla soffiata di un presunto amico, l'Orbo. Il gruppo di giovani, dunque, è dominato dall'individualismo. Forse l'unico punto di vista collettivo in questa novella è costituito da quello della famiglia, che appare compatta nel tentativo di redimere Tonino, ma anche nel cacciarlo quando ruba in casa. Il punto di vista collettivo non somiglia a quello dei Malavoglia¹⁴², non è solidale ma è caratterizzato dalla logica del lavoro e dell'economia. Tonino viene meno a questa logica della quale sente anche il peso ("Ero buono soltanto

¹⁴¹ Lettera a Capuana del 5 aprile 1873, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, cit., pp. 24-26.

¹⁴² Vd. Manganaro, *Verga*, cit., p. 102.

quando portavo a casa i denari delle mance!” [p. 408]) ma non per motivi ideologici o di coscienza, si sottrae per sottrarsi alla fatica. L’esito di questo distacco è la prigione.

Nella novella, che condivide con *Via Crucis* la fitta toponimia e che si presenta come una sorta di passeggiata urbana, troviamo trentasette toponimi. Nella prima parte del racconto alcuni sono ripetuti insistentemente, ad esempio San Vittorello, che è il luogo in cui Tonino è arrestato. Il toponimo ritorna per sette volte, perché tutta la storia nella sua parte iniziale si concentra in quel luogo, dove inizia la discesa agli inferi del personaggio. La novella, tuttavia, non è così dinamica come sembrerebbe, soprattutto se messa in relazione con *Via Crucis*, dove i toponimi indicano sempre luoghi in cui Santina si reca. In realtà dei trentasette toponimi solo una quindicina indica luoghi in cui i personaggi si muovono e si tratta quasi del tutto di osterie e caffè, luoghi cioè improduttivi. I personaggi percorrono a zonzo alcune vie, senza altro fine che vagabondare. Gli altri toponimi indicano luoghi in cui i personaggi sono statici, osterie, luoghi di lavoro o di divertimento, luoghi in cui dovrebbero andare, ma non vanno. Il cronotopo dell’osteria, come anche in Manzoni, indica di per sé la mancanza di movimento, intreccia un tempo improduttivo, in cui si gioca o si beve, cioè il tempo del non-lavoro, a uno spazio chiuso.

L’area della città nella quale per lo più si colloca la vicenda è un’area popolare. Nel 1883, anno di pubblicazione della raccolta, l’area urbana di Milano è costituita dalle due cerchia interne di mura, quelle medievali e quelle spagnole. Solo nel 1873 i Corpi Santi, area che circondava allora le mura spagnole, era stata inglobata nell’area urbana di Milano. La Milano in cui si muovono questi giovani e la famiglia di Tonino è quella della zona sud-est entro le mura spagnole. La zona sud di Milano, ai tempi di Verga, non era molto amata dai borghesi, principalmente per la vicinanza delle risaie che rendevano la zona malsana. Era dunque un’area più popolare della città. La zona nord è appena lambita dal movimento dei giovani e il centro rinnovato da poco (piazza Duomo, la galleria Vittorio Emanuele, piazza della Scala) non è presente se non attraverso San Fedele, cioè la questura, che si trovava proprio a nord di piazza Duomo. Verga non fa muovere questi personaggi nel centro rinnovato di Milano. Il loro corpo, contrariamente a quello di Santina che percorre il centro, non denuncia nulla in questa novella. La loro vicenda si svolge ai margini e principalmente in caffè e osterie, mentre le strade nominate conducono ai luoghi in cui coltivare vizi. Significativo al riguardo un brano. Tonino, Basletta e l’Orbo visitano mezza dozzina di osterie alla ricerca del Nano. Una volta trovato, i ragazzi bevono all’osteria e vi passano tutto il pomeriggio, tralasciando il lavoro. Usciti dall’osteria:

Sicchè per farla corta, escirono in strada ch'era acceso il gas, e Basletta doveva ancora andare a fare la mezza giornata del Lunedì col principale che l'aspettava in via dei Bigli – c'era da mettere dei tappeti prima di sera, che arrivano i padroni! – Orbè! rispose il Nano. – Arriveranno senza tappeti, e il principale aspetterà. Io ho piantato il mio, e piglio lavoro in casa, quando capita, da ebanista. È che ci vogliono i capitali. Ma intendo lavorare a modo mio. L'Orbo non gliene importava, perché s'era guadagnata la giornata a briscola. Egli non aveva mestiere fisso. Faceva di tutto, facchino, tosatore di cani, stalliere, sensale. Guadagnava dippiù, ed era libero come l'aria. – Viva la libertà! Esclamò Basletta. Quando verrà la repubblica non ci saranno più né giovani né principali. E tutti e quattro andavano ciondolando sul bastione, cantando a squarciagola, e giuocando a spintoni verso il fossato. (pp. 409-410)

La parola “ciondolando” costituisce la chiave di lettura della novella. I giovani sono privi di senso del dovere. La vicenda non ruota attorno a frustrazioni umane che nascono dalla difficoltà della vita cittadina, ma attorno all'inefficienza dei personaggi. Su questa vicenda c'è un giudizio morale del Verga, come sulla vita di Santina, ed è presente già nell'apertura della novella attraverso la frase straniante, che riflette il punto di vista dei giovani: “Per fortuna non gli trovarono addosso la grossa chiave colla quale aveva mezzo accoppato il Magnocchi, merciaio.” (p. 404) Non si tratta di un punto di vista moralmente condivisibile, dunque l'espressione iniziale “Per fortuna” crea un effetto di straniamento che spinge il lettore a una valutazione morale del fatto narrato. Nella novella, infine, troviamo un'alternanza fra la coppia dicotomica interno-esterno, che corrisponde alla coppia lavoro-divertimento. Quando Tonino è in interni è quasi sempre per lavorare, anche perché la casa e la bottega della famiglia sono attigue. Quando invece è in esterno Tonino incontra gli amici, vaga per osterie, ciondola.

Nel complesso, dunque, le novelle all'interno della raccolta sono strutturate in modo circolare e la rappresentazione è principalmente di spazi esterni come a voler ripercorrere le vie della città. La novella *Camerati* fa eccezione, ma si tratta di una novella semanticamente molto forte perché porta con sé un chiaro messaggio sul rifiuto e sull'incapacità del protagonista di vivere nella modernità. Se il principio informante della raccolta è il cerchio, con una chiara allusione alla pianta circolare di Milano, siamo di fronte ad uno spazio di rappresentazione¹⁴³ (in questo caso lo spazio finzionale) che esprime simbolicamente la città attraverso uno speciale oggetto, cioè la sua mappa. La città non è mai descritta da un punto di vista architettonico, ma la sua descrizione è contenuta nella struttura profonda dell'intero testo.

¹⁴³ Vd. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 102.

7. Toponimi e identità

La rappresentazione dello spazio urbano nelle novelle di Verga è strutturata secondo quello che Bertrand Westphal, riferendosi alla letteratura del Novecento, chiama consenso omotopico¹⁴⁴, il testo cioè è messo in relazione con un referente del mondo reale in modo tale che il rapporto fra il mondo ricostruito nella narrazione (finzionale) e il referente reale sia plausibile. Questo spiega, in parte, la precisione e la ricchezza toponomastica presente in molte novelle. All'interno, infatti, della struttura circolare delle novelle, sono disseminati ben centocinquantaquattro toponimi. L'autore segue i personaggi nel loro vagabondaggio per le vie della città e lo fa in modo da essere il più oggettivo possibile, riconfigurando attraverso il suo sguardo il reale¹⁴⁵ dello spazio urbano milanese e, sostanzialmente, creando uno spazio di rappresentazione attraverso la mappa della città. Il lettore milanese contemporaneo di Verga, che con l'autore condivide lo stesso orizzonte urbano, culturale e sociale, come anche lo stesso immaginario, può esattamente seguire con la mente i movimenti dei personaggi attraverso strade che hanno un nome e che realmente esistono, sa che per quelle vie si esprimono le contraddizioni urbane in un miscuglio di moderno lusso e di degrado fisico e morale, in una dialettica continua fra l'ordine voluto dal potere e la trasgressione. In una rappresentazione realista il rapporto fra il reale e finzionale non potrebbe essere che omotopico, pena la mancanza di realismo. L'intento di Verga, infatti, è rappresentare una situazione esistenziale ben precisa, che è quella dei vinti, in una narrazione oggettiva che sembri essersi fatta da sé e che sia collocata in uno spazio-tempo dai tratti reali¹⁴⁶.

I toponimi si riferiscono a vie di Milano, nomi di locali, di luoghi di divertimento, di luoghi cittadini e di luoghi fuori Milano. La città è tutta percorsa in queste novelle, in tutte le direzioni all'interno del cerchio delle mura¹⁴⁷. Il nome della città, Milano, ricorre in tutta la raccolta solo sei volte e non nella prima novella che, come è noto, ha funzione introduttiva e presenta la nuova ambientazione urbana. In un'occorrenza¹⁴⁸ si fa riferimento al Duomo di Milano stampato sull'involucro del panettone, un vero e proprio stereotipo della vita milanese che diventa un oggetto di spazializzazione dal momento che sia il Duomo, da un punto di

¹⁴⁴ Vd. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 144-146.

¹⁴⁵ Ivi, p. 144.

¹⁴⁶ Naturalmente questo tipo di rapporto fra referente reale e referente finzionale si estende a tutta l'opera verghiana, dal momento che nella seconda metà dell'Ottocento non è ancora in atto la destrutturazione dei concetti di tempo e di spazio del primo Novecento. Verga domina i concetti di spazio e tempo, e quindi anche le dinamiche sociali e culturali della città, con una logica ben precisa, non segnata ancora dalla "frattura fra l'io e il dove, tra l'io e il quando". Vd. G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 57.

¹⁴⁷ Molto interessante ai fini di una visualizzazione dei luoghi milanesi in Verga il lavoro di Righini che visualizza in mappe di Milano i toponimi citati in *Per le vie* e nella novella *Primavera*, confermando sotto il profilo grafico e visivo che i personaggi si muovono per tutta la città. Cfr. Righini, "Contemplando affascinati la propria assenza". *La città nella narrativa italiana fra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 197-231.

¹⁴⁸ Verga, *Conforti*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 449.

vista architettonico, sia il panettone, da un punto di vista gastronomico, sono sempre stati nell'immaginario collettivo di ogni italiano simbolici di Milano.

Sono nominati i locali e i caffè più famosi e frequentati, ma anche caffè o osterie anonime. Nella tabella 1 dell'appendice sono riportati tutti i toponimi presenti all'interno della raccolta, ma non tutti i luoghi, che, talora, vengono indicati genericamente (un caffè, un'osteria). Alcune novelle presentano pochissimi toponimi, altre invece esibiscono un vero e proprio scialo toponomastico. Le ricorrenze toponomastiche riscontrate vanno, infatti, da un minimo di due a un massimo di trentasette per novella. All'interno di una stessa novella possono esserci più occorrenze dello stesso nome.

La ricchezza toponomastica presente nella raccolta è direttamente collegata allo spazio di rappresentazione verghiano di Milano che si esprime attraverso la struttura a cerchi delle novelle generata dalla struttura circolare della mappa della città. Dentro una mappa di una città, infatti, ci sono delle vie, viali, piazze, edifici e monumenti, che puntualmente sono nominati. Una mappa urbana è lettera morta, se qualcuno non si muove nella città che essa simboleggia. Nella mappa è intrinseca dunque l'idea del movimento proprio attraverso i nomi dei luoghi su di essa segnati. Sembra evidente anche che la toponomastica sia un moltiplicatore di realtà con la funzione di aumentare la verosimiglianza consentendo al lettore di seguire i movimenti fisici e sociali dei personaggi. La toponomastica, inoltre, traccia una vera e propria anatomia della città e ne restituisce al lettore l'identità¹⁴⁹ attraverso i labirintici¹⁵⁰ movimenti dei personaggi. Verga è nutrito della mentalità tipicamente ottocentesca, naturalista e determinista, di conseguenza la toponomastica contribuisce a

¹⁴⁹ Guido Mazzoni (vd. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 99-104) spiegando l'origine del *novel*, parte dalla brillante intuizione di Ian Watt: "Il *novel* è il genere dei nomi propri: narra storie di persone private e situate in uno spazio e in un tempo simili a quelli di cui facciamo esperienza ogni giorno." Mazzoni aggiunge, a questa lettura di Watt, qualche aggiustamento che può essere illuminante anche per le novelle. Ricorda che in realtà, allargando il campo di osservazione oltre la letteratura inglese sulla quale Watt centrava la propria analisi, i nomi propri sono utilizzati prima del *novel* in altri generi e che alla nascita del romanzo, inteso come *novel*, contribuiscono quattro linee genetiche fra cui appunto la novella medievale e rinascimentale e la *nouvelle* francese del secondo Seicento, nelle quali si trattava già di fatti privati, come appunto avverrà nel *novel*, e nelle quali si faceva un largo uso di nomi propri. I *novels* ambiscono a raccontare le cose nel modo ordinario in cui accadono in un mondo ordinario e i personaggi devono dunque avere nomi plausibili e muoversi in spazi definiti. La novella, come è noto, è un genere di difficile definizione, tanto che molti sono gli elementi di altri generi (romanzo, dramma, fiaba) utili alla definizione del genere. Verga con *Rosso Malpelo* segna il passaggio alla novella moderna italiana, in cui fatti straordinari sono rappresentati nella quotidianità. "Il perturbante e il trauma si fanno comuni: raccontano di un dramma individuale e di un contrasto con la società che possono appartenere all'esperienza di qualsiasi lettore." (Vd. R. Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in *Giovanni Verga, Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, p. 108. Affinché la quotidianità rappresentata sia realistica, i personaggi devono avere nomi propri plausibili e muoversi in uno spazio definito da nomi di solito reali e, in ogni caso, anch'essi plausibili. Se estendiamo il discorso di Mazzoni a queste novelle e all'aspetto della rappresentazione urbana, l'ampio uso di toponimi rende plausibile e definito lo spazio in cui si muovono i personaggi, oltre ad avere la funzione di definire le varie identità sociali della città.

¹⁵⁰ Riguardo alla visione della città come labirinto, ma anche sfida per l'individuo che svela la complessità dell'esperienza urbana moderna cfr. G. Amendola, *Sguardi sulla città moderna*, Bari, Dedalo, 2019.

definire con precisione un ritratto della città, che a ben guardare non è mai descritta nei suoi tratti fisici e architettonici. Se il nome proprio esprime una verità dell'individuo (penso, ad esempio, a *Rosso Malpelo*, a *I Malavoglia*, a *Mastro-don Gesualdo*, a *Santina*), la toponomastica veicola la verità della città e ci restituisce il *milieu* in cui si muovono i personaggi¹⁵¹. Il nome della via o del luogo colloca il movimento, o la stasi, dei personaggi in uno spazio ben preciso, in un'area, in un quartiere, in una casa, in una fredda camera e fornisce, dunque, anche un significato sociale a quella collocazione. Lo spazio non è neutro. Che un'azione, un episodio, una vita siano collocati in un luogo o in un altro può essere rilevante ai fini del senso. La città, infatti, ha al suo interno spazi diversi (il centro, la periferia, le aree industriali) con significati diversi. La novella verghiana, come il romanzo, ci presenta impersonalmente una riflessione sociale e, tacitamente, un giudizio morale sui personaggi e sul loro mondo. Questi nomi contribuiscono a chiarire il punto di vista di Verga sulla modernità e sulla città, ci restituiscono l'azione delle sue passeggiate e il modo in cui la sua immaginazione si è appropriata della città. I centocinquantaquattro toponimi della raccolta ci consentono di andare in profondità nello spazio urbano dando di esso una chiave di lettura anche sociale e culturale. Essi ci spiegano i movimenti umani e sociali dei personaggi, creano una narrazione spaziale che mostra chiaramente come le vittime del progresso denunciino la loro condizione di degrado attraverso il movimento, la presenza o l'esclusione dei loro stessi corpi proprio dal centro della città, cioè dallo spazio striato. I corpi dei personaggi rivendicano un terzo spazio, sono essi stessi un terzo spazio come ci indica Romano Luperini: "Ma forse qui sta l'attualità più vera, e nascosta, di Verga: nel prendere atto duramente di una distruzione (è il suo radicale pessimismo) e nel far intuire la possibilità di un nuovo fragile spazio fra le macerie in cui vinti ed esclusi possano trovare una voce ed esprimere i loro orizzonti di senso¹⁵²". Nella città questi vinti potrebbero trovare o rivendicare questo spazio, che nella congerie di nomi si rivela un labirinto, in cui la vita cittadina è un vuoto vagabondare, o una *via crucis*. Da un punto di vista culturale la toponomastica copre l'intera città, anche in una sola novella, segno che il narratore e i personaggi sono ancora in grado, in epoca moderna, di dominare e abbracciare l'intero spazio urbano. La città è vista come un'unità.

¹⁵¹ Sul fatto che *Per le vie* sia una prima indagine su un *milieu* sociale nuovo per Verga vd. Masiello, *La chiave allegorica della novella verghiana Il bastione di Monforte*, cit., p. 184.

¹⁵² Vd. R. Luperini, *Verga e noi. Il "terzo spazio" dei vinti*, in *Giovanni Verga, Saggi (1976-2018)*, cit., p. 161.

IV. Tra Verga e Pirandello

1. Realismo modernista e novella

Nei primi vent'anni del Novecento, continuando una tendenza iniziata a fine Ottocento nella quale anche Verga come abbiamo visto si inseriva, la produzione novellistica in Italia ha una forte impennata per una serie di concause legate al decollo economico e a un miglioramento generale del livello di istruzione. I cambiamenti determinati dalla nascita della nuova Italia e dall'avvio industriale del paese creano un ceto medio e mediamente colto che vuole leggere. I borghesi della città leggono e si tengono informati. Nascono molti periodici e quotidiani, con una struttura organizzativa moderna. La rivista deve informare e stimolare l'intelligenza del lettore, anche tramite una pagina dedicata alle novelle, un genere che per la sua brevità ben si adatta alla lettura veloce di chi ha poco tempo. Dunque il prodotto letterario diventa un prodotto di consumo, anche con il rischio di una sua degenerazione e di un appiattimento del genere su schemi fissi legati alle esigenze del lettore medio¹⁵³. La questione è per noi importante perché entro il 1919, anno in cui decide di risistemare la sua produzione novellistica, Pirandello ha già scritto più di duecento novelle. Sicuramente la scrittura delle novelle è una vocazione intima per Pirandello, ma è anche un modo per guadagnare qualcosa in più, visto il costante bisogno di liquidità che ha per le esigenze della famiglia. Il mercato culturale chiede soprattutto novelle. Pirandello, come già aveva fatto Verga nella Milano di fine Ottocento, le fornisce, ma è ben lontano dall'appiattimento mercificante del genere di tanta novella da rivista di quegli anni. Appare chiaro, a una lettura integrale delle novelle, che Pirandello tenendo ferma la struttura tradizionale della novella, la innova dall'interno attraverso l'irrompere della soggettività nella narrazione. La novella è, infatti, un genere che si presta molto bene, per la sua brevità, a esprimere la "dialettica del nuovo" propria del moderno¹⁵⁴.

La novella come genere, dal verismo al modernismo, muta profondamente. Verga, come abbiamo visto, aveva segnato il passaggio alla novella moderna, narrando fatti straordinari in vite ordinarie. Nel passaggio fra Ottocento e Novecento con Pirandello è proprio l'elemento straordinario che viene meno (nel senso che lo straordinario diventa ordinario, diventa un caso come un altro che apre uno squarcio conoscitivo), come vengono meno gli eroi che lasciano il posto agli inetti, già anticipati da alcuni personaggi verghiani. La novella pirandelliana rappresenta fatti ordinari, vite ordinarie cogliendo un momento critico,

¹⁵³ Vd. G. Tellini, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nitri-Lischi, 1972, pp. 15-30.

¹⁵⁴ Vd. R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in "Italianistica", vol. 39, n. 1, 2010, pp. 23-45; Id., *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009, p. 98.

puramente casuale, che diventa lo spunto narrativo per smascherare le forme, “il trauma si interiorizza divenendo una condizione permanente dell’io¹⁵⁵”. In Verga la novella esprime ancora un fatto che si ritiene degno di essere raccontato, in qualche modo esemplare, ma che normalizza il trauma, in Pirandello il fatto narrato è del tutto ordinario, non ha la dignità dell’eccezionalità. C’è nella novella modernista un’evidente irruzione del quotidiano nella narrazione e i fatti narrati sono spesso insignificanti, eccetto che per l’interiorità del personaggio.

Per comprendere meglio la temperie culturale in cui si inserisce Pirandello e il cambiamento del genere novella non ci si può esimere dal fare riferimento alla questione tanto dibattuta del modernismo italiano, alla quale hanno partecipato molti dei migliori critici letterari italiani da Luperini a Pellini a Tortora, da Donnarumma a Valentino Baldi a Somigli¹⁵⁶. Riccardo Castellana, inserendosi incisivamente nel dibattito sul modernismo, indica Pirandello e Tozzi come i maggiori rappresentanti del modernismo italiano, entrambi scrittori assai prolifici di novelle. Castellana definisce con chiarezza, inoltre, l’importante concetto di realismo modernista¹⁵⁷ che si svilupperebbe, secondo le sue indicazioni, negli anni fra 1915 e il 1930, ponendosi in continuità con il realismo ottocentesco. Pirandello non è decadente e non aderisce a nessuna avanguardia, tanto che, come vedremo più avanti, non disprezza in alcun modo la tradizione letteraria italiana, anche dei generi come la novella e il romanzo, anzi è da essa che parte per innovarla e riempirla di nuovi significati. Il realismo di Pirandello è un realismo modernista perché è sempre soggettivo e filtrato dalla coscienza. Anche la rappresentazione dello spazio urbano di Roma, nei suoi aspetti più interessanti, avviene attraverso questa forma di realismo, che trae forza dal potente espressionismo dell’arte di Pirandello. Si tratta di un espressionismo “di cose e non solo di parole”¹⁵⁸. Un elemento della realtà, una caratteristica fisica di un personaggio, un albero, un palazzo sono

¹⁵⁵ R. Luperini, *L’autocoscienza del moderno*, cit., p. 171.

¹⁵⁶ La spinta più forte al dibattito sul modernismo si deve a Pierluigi Pellini che nel saggio *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, sosteneva la necessità di introdurre nella letteratura italiana la categoria di modernismo, estendendola anche a Verga. (Quest’ultima posizione, molto criticata, viene chiarita in P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Roma, Artemide, 2016.) Da allora il dibattito ha avuto ampio sviluppo e il numero 63 della rivista *Allegoria*, uscito nel 2011, consultabile anche online (www.allegoriaonline.it), ne rende conto e fa il punto sulla questione del modernismo con importanti contributi degli autori citati che chiariscono sia la storia dell’introduzione della categoria in Italia sia le questioni essenziali legate alla categoria stessa. Vd. anche AA. VV., *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012; R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018, pp.19-33; *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018. A questi testi principalmente rimando per una perlustrazione della complessa questione modernista, la cui trattazione richiederebbe un lavoro dedicato.

¹⁵⁷ Vd. Castellana, *Parole cose persone*, cit., pp. 11-23.

¹⁵⁸ Pirandello stesso distingue fra scrittori dotati di uno stile di parole e scrittori dotati di uno stile di cose. La sua adesione va ai secondi. Vd. L. Pirandello, *Discorso su Verga alla Reale Accademia d’Italia*, in *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1417-1435.

descritti con una violenza espressionistica deformante, che ha la funzione di restituirci non una realtà oggettiva, ma soggettiva e psicologica, filtrata attraverso gli occhi di chi la guarda.

Infine, per comprendere le novelle moderne, e quindi le novelle pirandelliane, è d'obbligo il riferimento all'epica del casuale. La vita è dominata dal caso e dai casi, non è possibile, dunque, pensare che l'opera d'arte possa dare una visione d'insieme del reale, anche perché il reale stesso ha subito un progressivo processo di disgregazione. La conseguenza è che il punto di vista del narratore è sempre soggettivo, plurale, straniato. Nella novella pirandelliana all'interno di vite piatte o meccaniche, sarebbe meglio dire di forme, interviene spesso il caso a scompaginare tutto. Il caso strappa il velo alla forma e attraverso un meccanismo logico, dialogico e raziocinante fa emergere una condizione esistenziale, una consapevolezza di frammentazione che prende spesso il sopravvento sul fatto in sé. Il caos assume un ruolo conoscitivo centrale. Decade l'idea di una necessità e di un destino che siano incisivi nella vita umana, si conquista, invece, l'idea della necessità del caso, che attraverso infiniti e imprevedibili eventi domina la condizione umana¹⁵⁹. Se non teniamo conto dell'epica del casuale come anche dell'insignificanza dei fatti narrati, difficilmente saremo in grado di comprendere che l'estrema varietà, a tratti caotica, che domina le novelle pirandelliane è strutturale. Le novelle con la varietà di fatti ordinari e casuali diventano simbolo della complessiva insignificanza della vita moderna.

2. Verga e Pirandello

È necessario chiarire brevemente in che rapporto si ponga Pirandello con Verga. Per farlo non è possibile esimersi da una veloce incursione sui rapporti tra Pirandello e Federigo Tozzi. Tozzi si trasferisce a Roma da Siena nel 1914, nel tentativo di imporsi come scrittore. Sono anni di intensa attività letteraria e anni in cui conosce Pirandello e, insieme ad altri scrittori, ne frequenta la casa. Il rapporto con Pirandello diventa intimo al punto che dal maggio del 1918 Pirandello lo inserisce nella redazione di un supplemento letterario del *Messaggero*, dal titolo *il Messaggero della domenica*, al quale contribuiscono anche Borgese e Rosso di San Secondo. Pirandello guida il periodico ma non compare come direttore¹⁶⁰. Quello che a noi maggiormente interessa per la presente indagine è che la rivista si pone in una posizione molto militante rispetto al quadro culturale dell'epoca assumendo delle chiare posizioni per propugnare la rinascita della letteratura nazionale contro un'esterofilia diffusa. La redazione, inoltre, assume una posizione molto critica nei confronti delle linee decadenti e

¹⁵⁹ Vd. Castellana, *Parole cose persone*, cit., pp. 111-113.

¹⁶⁰ Per un quadro dei rapporti letterari e delle dinamiche della rivista vd. Castellana, *Parole cose persone*, cit., pp. 71-79.

simboliste¹⁶¹ imperanti allora in Italia, soprattutto nelle figure di D'Annunzio e Pascoli, per i quali Pirandello da tempo manifestava insofferenza. Per porre in atto questo rinnovamento letterario, mantenendosi nel solco della tradizione italiana, il periodico opera un vero e proprio recupero di Verga, al fine di offrire una solida alternativa al dannunzianesimo dilagante e al frammentismo vociano, che appare altrettanto deleterio. Per chiarire le forme di questo recupero dobbiamo tenere principalmente conto di alcuni testi che a ben guardare sono connessi fra di loro. Il primo è il saggio di Tozzi *Giovanni Verga e noi*, pubblicato sul *Messaggero della domenica* il 17 novembre 1918. Qui Tozzi, dopo una scorante descrizione delle tendenze culturali in Italia, fra cui quella di idolatrare solo alcuni autori, scrive: “E, allora, abbiamo capito perché Giovanni Verga, quello grande e schietto come le cose più schiette della natura, abbia dovuto cedere il posto a ogni serie di campionari, dei quali faremo presto i conti, e a una critica che si è sempre dimenticata di lui per non essere costretta a stare più guardinga verso gli altri.¹⁶²” Tozzi dichiara la consonanza artistica, morale e ideale con l'opera di Verga. Inoltre l'adesione all'arte verghiana, secondo Tozzi, è merito dell'esistenza di D'Annunzio che, maestro della modernità, colpisce la sensibilità estetica dei lettori, lasciando poi il lettore talmente privo di sostanza da necessitare di ulteriore ricerca, per approdare alla solidità dell'opera verghiana. Tozzi spinge, attraverso la riscoperta di Verga, a un rinnovamento della letteratura italiana che ha soggiaciuto fin troppo al dannunzianesimo: “Non contentiamoci di sapere che Giovanni Verga esiste ed è grande: procuriamoci le occasioni di ritrovarlo in mezzo a noi; perché è certo che per essere sicuri di noi stessi bisogna tendere a mete più alte di quelle che poi saranno sufficienti.¹⁶³”

Il secondo testo importante è l'anticipazione della monografia di Luigi Russo su Verga¹⁶⁴, pubblicata dal periodico il 25 maggio 1919. La monografia di Russo è, infatti, nella storia della critica verghiana¹⁶⁵, la prima compiuta monografia su Verga. Infine il terzo testo importante, che diversi punti di contatto ha con entrambi i testi citati, è il discorso¹⁶⁶ tenuto da Pirandello al Teatro Bellini di Catania in occasione dell'ottantesimo compleanno di Verga nel

¹⁶¹ Sulla polemica antidannunziana e sulle precoci posizioni antidecadentiste e antisimboliste di Pirandello vedi l'interessante lavoro di P. Casella, *Prodromi di temi e motivi: tre recensioni giovanili*, in *Strumenti di filologia pirandelliana*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 129-147.

¹⁶² F. Tozzi, *Opere*, a cura di M. Marchi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987, p. 1305.

¹⁶³ Ivi, p. 1308.

¹⁶⁴ Vd. L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1986.

¹⁶⁵ Per una storia delle novelle verghiane nella critica vd. A. Manganaro, *Le novelle verghiane nella critica*, in *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014, pp. 103-124; per una storia della critica verghiana vd. Id., *Scrittori-critici e critici degli scrittori: Giovanni Verga*, in *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2021, pp. 165-183.

¹⁶⁶ Vd. L. Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 1000-1021. Lo stesso discorso viene successivamente rielaborato nel 1931 (*Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, ivi, pp. 1417-1435).

1920. In questo discorso Pirandello denuncia e spiega la poca risonanza dell'opera verghiana, collegandola al grande successo dell'opera di D'Annunzio, antitetica a quella di Verga, che è definita antiletteraria. Questo concetto di antiletterarietà è chiarito più avanti dopo un serrato confronto fra D'Annunzio e Verga: "là uno stile di parole, qua uno stile di cose"¹⁶⁷. Pirandello quindi crea due fronti di scrittori: nel primo fronte include Dante, Machiavelli, Ariosto, Manzoni e Verga, nel secondo Petrarca, Guicciardini, Tasso, Monti e D'Annunzio.

Negli uni la parola che pone la cosa e per parola non vuol valere se non in quanto esprime la cosa, per modo che tra la cosa e il lettore che deve vederla, essa, come parola, sparisca, e stia lì, non parola, ma la cosa stessa. Negli altri, la cosa che non tanto vale per sé quanto per come è detta, e appar sempre il letterato che vi vuol far vedere com'è bravo a dirvela, anche quando non si scopra. E lì, dunque, una costruzione da dentro, le cose che nascono e vi si pongono innanzisi che voi ci camminate in mezzo, vi respirate, le toccate: terra, pietre, carne, quegli occhi, quelle foglie, quell'acqua; e qua una costruzione di fuori, le parole dei repertori linguistici e le frasi che vi fanno dir queste cose, e che alla fine, poiché ci sentite dentro la bravura, vi saziano e vi stancano¹⁶⁸.

L'idea espressa da Pirandello è quindi in linea con quella di Tozzi. Il recupero di Verga va decisamente nella direzione di un forte antidannunzianesimo. Pirandello, del resto, aveva polemicamente fatto una scelta di campo con la stesura del bozzetto siciliano di stampo verista *La capannetta* nel 1884¹⁶⁹, seppur avesse poi ben presto abbandonato la linea verista. Nella produzione narrativa, dalla novella al romanzo, Pirandello, opponendosi recisamente a uno "stile di parola" dannunziano, accoglie uno "stile di cose" verghiano. Questo ci riporta all'approdo al realismo modernista, che si pone sul solco della tradizione realista e verista della narrativa italiana dell'Ottocento e da esso trae nuova linfa per un rinnovamento della novella, genere molto sfruttato e a volte anche malamente, quanto del romanzo. Senza cadere nelle facili seduzioni del frammentismo vociano e dell'estetismo dannunziano, Pirandello propone un espressionismo che abbia una funzione conoscitiva del reale¹⁷⁰. In definitiva da Verga i modernisti traggono la solidità della struttura narrativa, che i contemporanei tendevano a disgregare, e il concetto stesso di realismo:

la letteratura infatti anche nei primi decenni del secolo doveva continuare ad essere una ridescrizione del mondo, o meglio una sua configurazione narrativa, in base a una fiducia proprio nell'atto narrativo stesso, capace, forse più di altri codici (il saggio), di rappresentare il reale e, soprattutto l'interazione tra soggetto e mondo. È qui che si apre la strada al realismo esistenziale e psicologico del primo Novecento: ossia al «realismo modernista.»¹⁷¹

¹⁶⁷ Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1010.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Vd. M. Guglieminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006, p. 58. Guglieminetti presenta anche un rapido quadro di quelli che lui definisce "spezzoni verghiani" nelle novelle.

¹⁷⁰ Per la questione molto complessa del realismo modernista e dell'espressionismo vd. Castellana, *Parole cose persone*, cit., pp. 12-18.

¹⁷¹ Vd. M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, in "Allegoria", 63, lug.-dic. 2010, p. 87.

V. Pirandello e Roma

1. Pirandello: primi approcci romani

Pirandello arriva a Roma per frequentare la facoltà di lettere nel novembre 1887, durante la febbre edilizia e poco prima della grande crisi, e vi resta fino al 1936, anno della morte. Al suo arrivo si ferma per un mese a casa dello zio, Rocco Ricci Gramitto, in via del Corso 456, e a metà dicembre si trasferisce in una stanzetta in affitto in via delle Colonnette 9/A¹⁷², dove rimane fino al marzo del 1888¹⁷³ per poi tornare dallo zio fino al 1889, anno del trasferimento a Bonn.

Il 17 novembre del 1887, appena arrivato nella capitale, scrive all'amata sorella Lina:

E una notte e un giorno che sono in Roma, e mi annojo orribilmente. Son solo, e perduto fra un popolo di sconosciuti. Fa un freddo polare, ed io lo sento di più perché per ora ce l'ho anche nell'anima. [...] Non ho con me i libri e per ciò sono come un marinajo cui manchi il mare, se non che a me quel mare serve per annegarmi e dimenticarmi. [...] Arrivai a Roma che pioveva dirottamente: era notte e sentii stringermi il cuore, ma poi ne ho riso come un disperato. Piove anche oggi, e non vedo che fango. Ho veduto il Pantheon ed il Colosseo, roba vecchia che consiglierei di buttar giù, per dar luogo a più pratiche costruzioni in pro dei nani¹⁷⁴.

E il 27 novembre:

Qui, dove io affogo, è il mondo piccino, dove il fittizio predomina e strozza il naturale, dove tutto è legge, costume, uso, menzogna e ipocrisia, il mondo della canaglia onesta e dei galantuomini ladri. Io andrei con una scure in mano a rovinare quest'ultime rovine d'un'età gloriosa, che il tempo e gli uomini oltraggiano con la viltà d'oggi [...] perché mi fanno male in vederle ancora in piedi [...] Questa terza Roma, è purtroppo bisantina!¹⁷⁵

Pirandello arriva in una città in grande evoluzione. Roma per lui, giovane che aveva creduto all'ideale risorgimentale, è la città che più di tutte dovrebbe raccogliere e realizzare le istanze unitarie della nuova nazione. Forse è proprio questo ideale che lo spinge a stabilirsi a Roma per i suoi studi. Si trova di fronte, invece, un mondo borghese ipocrita, arrampicatori sociali e affaristi che affluivano da tutta Italia. Roma è il luogo del potere in cui dominano interessi privati che, dal suo punto di vista, offendono l'antica e nobile grandezza di Roma. Pirandello, del resto, non ama nemmeno la Roma bizantina delle élite, dei salotti esclusivi e delle corse ippiche. Il rinnovamento caotico e velocissimo della città è il nuovo che apre Roma alla modernità, ma è corrotto e Pirandello lo trova oltraggioso nei confronti delle

¹⁷² Vd. la lettera del 4 dicembre 1887 in L. Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1993, p. 236.

¹⁷³ Ivi, p. 261.

¹⁷⁴ Ivi, p. 228.

¹⁷⁵ Ivi, p. 231.

bellezze del passato. Egli si muove fra lo sdegno, il compianto e l'amore per una città che, seppur disgregata, è il luogo adatto ad accoglierlo, anche per realizzare le sue ambizioni letterarie. Nonostante tutto Pirandello sta bene a Roma e la città gli piace molto: "Vivo contento in Roma. La città mi piace molto e non saprei più dipartirmene"¹⁷⁶, – scrive a un amico il 7 gennaio 1888.

Dalla sua casa in via delle Colonnate, che oggi non esiste più, Pirandello vede l'area fra Ponte Umberto e Ponte Margherita, fino a Prati di Castello, dove brulica la terza Roma in costruzione, che è una città fondamentale borghese, costruita cioè per il ceto medio dei funzionari piemontesi che arriva a Roma per lavorare nell'apparato burocratico del nuovo Stato. I primi quartieri, Prati di Castello ad esempio, erano definiti piemontesi, perché l'edilizia romana cercava di riprodurre lo stile sobrio della Torino ottocentesca per i nuovi immigrati. Il giovane Pirandello, che a vent'anni si sente già vecchio, osserva lo sgranarsi ripetitivo di una vita piccolo-borghese, chiusa nelle sue convenzioni sociali, nelle sue gabbie, nel lavoro misero e fagocitante. Ad attirare la sua attenzione è la vita della gente a margine, quella comune, appunto piccolo borghese o ancora più misera, come gli operai che si ribellano. In questo mondo a margine si agita la futura società di massa.

Negli anni difficili della crisi edilizia emergono palesemente la corruzione, gli interessi privati e le sperequazioni sociali di Roma. Il ceto popolare e operaio, impegnato a offrire manovalanza per l'edilizia, è ormai una presenza che reclama diritti. Nel febbraio del 1889 Pirandello si trova a vivere una giornata straordinaria, in cui il popolo, non più silente, inizia a dire la sua. In una lunga lettera alla famiglia Pirandello racconta che gli operai da Prati di Castello invadono il centro della città attraversando il ponte di Ripetta¹⁷⁷. Assediano Roma per un paio di giorni. La lettera è molto dettagliata e narra il percorso seguito da Pirandello attraverso la città in sommossa¹⁷⁸. Gli operai dalle aree periferiche portano la voce della loro ribellione¹⁷⁹ al centro della città, dove risiede il potere. Essi cercano un cambiamento, diritti, case, cibo e per ottenerlo portano la loro fame e il loro dissenso fra gli antichi palazzi di Roma, dove si è installato in potere della nuova Italia. Pirandello, a quel

¹⁷⁶ Ivi, p. 250.

¹⁷⁷ Cfr. L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile 1886-1898*, a cura di E. Providenti, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 33-34. Vd. anche R. Caputo, "Come andrà a finire?... Buon per loro e per me, che posso fare il dottore". Su alcuni aspetti della "politica" nell'epistolario pirandelliano, in *Pirandello, vita e arte nelle lettere*, a cura di S. Milioto, Caltanissetta, Lussografica, 2018, pp. 147-156.

¹⁷⁸ L'episodio è rielaborato letterariamente da Pirandello in *Suo marito* e il punto di vista sarà quello dell'artista intollerante.

¹⁷⁹ Per il concetto di trasgressione nel rapporto fra centro e periferia vd. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 69-75.

tempo orientato verso un socialismo estremo¹⁸⁰, riesce a sentire la fatica di vivere di questi lavoratori e giustifica la ribellione a un potere che non ha la forza sufficiente per imporsi e creare una rappresentazione dello spazio omogenea.

Questa Roma disgregata e plurale è il luogo in cui Pirandello trova terreno fertile per vivere sia i suoi rapporti privati sia la sua dimensione pubblica¹⁸¹ e in cui la sua fantasia si alimenta con sempre nuovi personaggi.

2. Roma per scelta: le case di Pirandello

Dopo la pausa di Bonn nel luglio del 1891 Pirandello torna a Roma, a casa dello zio Rocco. La volontà di continuare a vivere nella capitale è così solida che diventa condizione vincolante per il matrimonio di Luigi con Antonietta Portulano, che avviene, dopo lunghe contrattazioni, nel 1894¹⁸². Il matrimonio, con la dote pattuita, dovrebbe consentirgli la tranquilla vita borghese che egli desidera per dedicarsi liberamente alla sua arte. E invece il matrimonio crea molti più problemi di quelli che avrebbe dovuto risolvere. La giovane coppia si stabilisce in via Sistina, angolo via del Tritone, una via molto centrale del centro storico di Roma. Da qui la famiglia Pirandello si sposta nel dicembre del 1895 nel bellissimo palazzo Odescalchi, in via Vittoria Colonna¹⁸³, a Prati di Castello, iniziando una lunga trafila di traslochi romani¹⁸⁴.

Nel 1899 si trasferisce in via San Martino al Macao, di fronte al Castro Pretorio di Tiberio e nel 1907 poco lontano, in via Palestro.

Nel 1908 la famiglia si sposta per la prima volta fuori da Porta Pia, in via Alessandria, una parallela di via Nomentana vicino alla fabbrica della birra Peroni e dei biscotti Gentilini.

Nel 1911 Pirandello si sposta nei pressi del Macao in via Pagano 4, in una bella e ampia casa fra via XX Settembre e via Piemonte. Nello stesso anno, in un momento di forte crisi con la moglie a causa dei suoi eccessi di gelosia, Pirandello va a vivere da solo per qualche mese in via Balbo. Gli spostamenti in base alle lettere sono molto complessi da seguire, perché spesso gli indirizzi si accavallano.

Nel 1913 si trasferisce in zona Nomentana, in via Torlonia (che poi diventerà via Antonio Bosio); di nuovo all'inizio del 1918 si sposta al villino Cingottini in via Giovanni

¹⁸⁰ Vd. E. Providenti, *Pirandello impolitico*, Roma, Salerno, 2000, pp. 26-27.

¹⁸¹ Vd. N. Borsellino, *Il dio di Pirandello*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 21.

¹⁸² Per l'articolata storia del matrimonio di Pirandello vd. E. Gioanola, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca book, 2007, pp. 219-280; A. Fioravanti, *Una vita senza vita: Pirandello in cinquant'anni di lettere*, Roma, Perrone, 2017, pp. 103-133.

¹⁸³ Vd. Fioravanti, *Una vita senza vita*, cit., p. 129.

¹⁸⁴ Per una panoramica degli spostamenti della famiglia, seppur con qualche imprecisione vd. N. Longo, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Roma, Studium, 2018, cap. III, par. 3 dell'ebook.

Battista De Rossi, allora via Pietralata¹⁸⁵. Qui Pirandello scrive i suoi più grandi capolavori. Ma, nel frattempo, la famiglia, dopo molti tentennamenti, prende la decisione di far ricoverare Antonietta e nel 1919, con un inganno, Pirandello la conduce a “Villa Giuseppina”, una casa di cura per disabili mentali, in via Nomentana. Da qui la donna non vorrà più uscire. La scelta di una casa di cura in via Nomentana è oculata poiché la famiglia gravita abitualmente in quella zona di Roma.

Nel 1925 Pirandello trasloca in un villino in via Onofrio Panvini, lungo la Nomentana, dopo la chiesa di Sant’Agnese, ma nel 1929 vende il villino e vive ospite dal figlio in via Piemonte finché nel 1933 non tornerà ad abitare il piano superiore del villino in via Bosio, attuale sede dell’Istituto di studi pirandelliani.

Una vera e propria odissea residenziale, questa di Pirandello, che si colloca soprattutto intorno alla via Nomentana e nelle aree borghesi di Roma. Non è ozioso conoscere i luoghi delle abitazioni di Pirandello. Le novelle romane sono, infatti, ambientate molto spesso nelle stesse zone e nelle stesse vie in cui lo scrittore ha vissuto, ha passeggiato, ha lavorato, ha provato emozioni e sentimenti. La città del Novecento non si impone allo scrittore, ma è filtrata attraverso la sua soggettività. La Roma della narrativa pirandelliana è soprattutto la Roma vissuta da Pirandello.

3. ...che stan come nemi sopra una rovina

Tornato a Roma da Bonn, Pirandello inizia a frequentare gli ambienti culturali della città. Ugo Fleres lo presenta a Luigi Capuana, che lo introduce negli ambienti letterari della città e lo spinge a provarsi nella prosa. Roma è un luogo che, proprio per la sua pluralità, fornisce nutrimento a Pirandello da un punto di vista mentale e culturale. Egli, infatti, frequenta assiduamente il teatro e, con Fleres e Capuana, il salotto di casa Rigoletti, dove si ascolta buona musica. Pirandello scrive con grande dedizione e costanza e si dedica a lunghe passeggiate fuori Roma, dove evita la presenza di altri uomini¹⁸⁶.

La vita culturale a Roma, dopo l’assunzione a capitale, è davvero intensa, ma anche molto magmatica. Bisogna rendere Roma anche la capitale culturale e letteraria¹⁸⁷ del paese, avanzata alla stregua delle altre capitali europee. C’è un grande fermento.

Gli ambienti culturali frequentati da Pirandello sono appartati e piuttosto attenti alla

¹⁸⁵ Vd. Fioravanti, *Una vita senza vita*, cit., p. 239.

¹⁸⁶ Lettera del febbraio 1892 in L. Pirandello, *Lettere della formazione, 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996, p. 93.

¹⁸⁷ Vd. A. Asor Rosa e A. Cicchetti, *Roma*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol 11, *L’età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 121-128.

tradizione¹⁸⁸. Pirandello e i suoi amici (Fleres, Mantica, Ojetti, Capuana) hanno coscienza della fine del positivismo e del naturalismo, se ne distaccano ma, come si è detto, sono molto lontani dall'assumere posizioni decadenti¹⁸⁹ o simboliste.

Osservando Roma Pirandello può sentire la crisi della sua generazione alla fine dell'Ottocento. Venute meno le certezze positiviste e il naturalismo che erano stati punto di riferimento per Verga, rimane un forte "malessere intellettuale", che Pirandello non inquadra come una condizione esclusivamente soggettiva, ma come una condizione storica¹⁹⁰, che investe e travolge l'uomo moderno. È il settembre del 1893 quando pubblica su *La Nazione Letteraria* l'articolo dal titolo *Arte e coscienza d'oggi*:

Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rendeva comprensibili. Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegata, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosi, che stan come nemi sopra una rovina. Da ciò, a parer mio, deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale¹⁹¹.

L'inquieta mente di Pirandello comprende ed elabora molto presto e molto lucidamente la percezione della progressiva frammentazione del reale propria dell'inizio del Novecento. Nell'articolo, per la prima volta in modo sistematico, espone la sua idea della modernità, prendendo atto del fatto che essa corrisponde a una profonda perdita di certezze, a un relativismo esteso a ogni aspetto della condizione umana. Sostanzialmente non esiste più un modo oggettivo, stabile, fermo di guardare alla realtà perché la vita è disgregata. Esistono una miriade di punti di vista, soggettivi, ed è proprio questa mancanza di certezze il nucleo fondante del malessere intellettuale dell'uomo moderno. La scienza e il progresso tecnologico, con il loro bagaglio di certezze galoppanti verso il futuro, non riescono in alcun modo a fornire delle risposte agli interrogativi più profondi. La conclusione è una dichiarazione di fragilità, di soggettività e di disgregazione della modernità, e allo stesso tempo è già una poetica. Siamo nel Novecento...

Io non so se la coscienza moderna sia veramente così democratica e scientifica come oggi comunemente si dice. Non capisco certe affermazioni astratte. A me la coscienza

¹⁸⁸ Nello stesso periodo anche D'Annunzio, che Pirandello non stimava particolarmente, vive a Roma e la rappresenta. Vd. G. Baldi, *Nascita di una metropoli. Roma nell'opera di D'Annunzio*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, Pisa, ETS, 2012, pp. 71-87.

¹⁸⁹ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 11-12.

¹⁹⁰ Ivi, p. 13.

¹⁹¹ Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 196-197.

moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompaiano, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all'amico e contro al nemico. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni. Alla calma fiduciosa di certa gente serena non credo. Che avverrà domani? Siamo certamente alla vigilia di un enorme avvenimento. E sorgerà forse anche adesso il genio che stendendo l'anima alla tempesta che appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingoiando le rovine, creerà il libro unico, secolare. come in altri tempi è avvenuto¹⁹².

Nel 1894 Pirandello pubblica la prima raccolta di novelle, *Amori senza amore*. Inizia così il suo percorso per rappresentare in piccoli quadri questa moderna realtà disgregata. Le novelle, come anche il resto della produzione, sono attraversate senza dubbio da continui riferimenti autobiografici. Le vicende dei personaggi che affollano le novelle hanno spesso legami con la vicenda personale dell'autore. Allo stesso modo lo spazio urbano in cui i personaggi di un corposo gruppo di novelle si muovono è lo spazio urbano vissuto da Pirandello, la sua Roma filtrata attraverso il suo sguardo che diventa naturalmente lo sguardo dei personaggi. Pirandello cioè scrive quella vita che dice di non vivere, inserendo la sua vita nella scrittura. Quell'io soggettivo, al quale rinuncia non scrivendo più poesie, compare, anche se nascosto, nella narrazione.

Se Pirandello percepisce la realtà come disgregata, soggettiva e plurale anche lo spazio di rappresentazione della città deve presentare queste caratteristiche. Se il soggetto con il suo punto di vista non possiede certezze, ne consegue che i modi della rappresentazione letteraria non possono più essere quelli veristi alla Verga o alla Capuana, perché non può esistere più un modo di rappresentazione oggettiva del reale, ma soprattutto non può esistere la corralità, che già Verga aveva abbandonato nelle novelle di *Per le vie*. La fluidità della vita, la consapevolezza dell'insondabilità della realtà personale non consentono più di fissare il reale attraverso un narratore impersonale e oggettivo e non consentono più di emettere un giudizio morale. Il narratore non può che prendere posizione secondo i moti della sua coscienza, è del tutto coinvolto nella vicenda e, attraverso il confronto con le altre soggettività e l'umorismo, svela e dissacra le convenzioni sociali. L'addio al realismo, per approdare gradualmente al realismo modernista e alla poetica dell'umorismo, è datato nel 1904 con *Il fu Mattia Pascal*. In un'intervista a Giuseppe Villaroel pubblicata su *Il Giornale d'Italia* l'8 maggio del 1924 Pirandello ricorda il suo primo incontro con Giovanni Verga immediatamente successivo alla pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*:

¹⁹² Ivi, pp. 202-203.

Allora gliene feci dono. Gradì molto il pensiero e mi disse che l'avrebbe letto e me ne avrebbe scritto. Infatti dopo sei giorni mi pervenne la lettera. Diceva delle cose molto gentili e molto tristi. Egli si sentiva ormai sorpassato dai tempi e vedeva spegnere la sua lucerna accanto alla quale si accendeva il lumicino dell'arte mia¹⁹³.

Verga, ormai stanco e sfiduciato, è deciso a non scrivere più e passa il testimone dell'arte a Pirandello, consapevole, come nota Borsellino¹⁹⁴, del percorso letterario profondamente diverso ma per nulla semplice che si apriva di fronte a Pirandello.

La poetica dell'umorismo, già praticata ma elaborata solo nel 1908 nel saggio *L'Umorismo* dedicato a Mattia Pascal, consente appunto di penetrare la contraddizione, di svelare il doppio che c'è nelle situazioni rappresentate. L'umorismo pirandelliano, mentre rappresenta infiniti casi, smaschera le illusioni e le finzioni, facendole cadere.

Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su uno sfondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. [...] Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle esemplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari¹⁹⁵.

Ne deriva che lo scrittore umorista ha la capacità di cogliere quei dettagli, le cose, che appaiono volgari ma hanno la forza di svelare la realtà nel suo orrore.

All'inizio del Novecento, come abbiamo visto, c'è un fermento teorico enorme intorno alla percezione del tempo e dello spazio, intorno alla memoria, intorno all'inconscio. La dimensione soggettiva dell'uomo investe tutti i campi del sapere e sono formulate teorie importantissime che modificano la visione dello spazio. Mi riferisco alla scoperta della relatività ristretta che attraverso i contributi teorici di Einstein e di altri matematici, tutti editi nel 1905, dà allo spazio una fisionomia quadridimensionale. Sostanzialmente la scoperta dell'inconscio è parallela alla disgregazione, alla soggettivizzazione e quindi alla relativizzazione della dimensione spaziale. Nella scrittura di Pirandello la spazializzazione della dimensione urbana risente di questa temperie, che in Italia in ambito letterario da Pirandello stesso ha avvio.

4. Acquisantiera e posacenere

Con Pirandello si consolida sicuramente il sodalizio prettamente novecentesco fra metropoli e romanzo. Dal momento che Roma è presente in alcuni romanzi, cosa che non

¹⁹³ Vd. *Interviste a Pirandello: "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 248-251.

¹⁹⁴ Vd. Borsellino, *Il dio di Pirandello*, cit., pp. 75-76.

¹⁹⁵ Pirandello, *L'umorismo*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 947.

accade in Verga dove la città è *in absentia*, non possiamo esimerci dall'osservare pur rapidamente come la città sia in essi rappresentata. La questione pirandelliana intorno a Roma si è sempre concentrata sul capitolo X de *Il fu Mattia Pascal*, intitolato *Acquasantiera e posacenere*. Il titolo già in sé contiene un cortocircuito semantico che si comprende alla fine del capitolo essere collegato a Roma. Si è già detto che la Roma presente nelle opere di Pirandello è in primo luogo la Roma da lui vissuta, piena delle sue memorie. La visione che Pirandello ha di Roma è pluriprospectica: prova compianto per il passato glorioso, sdegno per la speculazione edilizia, amore per la capacità di accoglienza e la libertà che essa può offrire, fastidio per le convenzioni sociali imposte dalla borghesia e dalla burocrazia. La realtà disgregata e plurale di Roma, la sua rappresentazione spaziale così eterogenea, accoglie una molteplicità di casi umani, di forme sociali, di vite, ognuna delle quali guarda dal suo punto di vista allo spazio urbano.

Adriano Meis, acquisita l'inaspettata libertà, visita molte città e si ferma a Milano. Ma dopo poco tempo nella città industriale si genera in lui un malessere prima fisico, ma poi soprattutto esistenziale che prende forma attraverso l'immagine della nebbia: "E mi accorgevo che... sì, c'era un po' di nebbia, c'era; e faceva freddo; m'accorgevo che per quanto il mio animo si opponesse a prender qualità dal colore del tempo, pur ne soffriva."¹⁹⁶ La sua mente inizia così a dialogare fin troppo con Mattia Pascal, tanto che Adriano cerca conforto e distrazione fra le vie della città: "Ma la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costruito e senza scopo; mi sentivo sperduto fra quel rimescolio di gente. E intanto il frastuono, il fermento continuo della città m'intronavano."¹⁹⁷ Adriano scappa dalla vorticoso, produttiva e angosciante vita della capitale industriale¹⁹⁸ del paese e approda a Roma, città premoderna:

Pochi giorni dopo ero a Roma, per prendervi dimora. Perché a Roma e non altrove? La ragione vera la vedo adesso, dopo tutto quello che m'è occorso, ma non la dirò per non guastare il mio racconto con riflessioni che, a questo punto, sarebbero inopportune. Scelsi allora Roma, prima di tutto perché mi piacque sopra ogni altra città, e poi perché mi parve più adatta a ospitar con indifferenza, tra tanti forestieri, un forestiere come me¹⁹⁹.

Roma è caotica al punto giusto per accogliere chiunque nell'indifferenza più totale, anche uno come Mattia Pascal che è un forestiero della vita. La scelta della casa romana non è

¹⁹⁶ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. I, pp. 419-420.

¹⁹⁷ Ivi, p. 429.

¹⁹⁸ Sulla scelta della città da parte di Mattia Pascal vd. G. Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e distrazione*, Napoli, Liguori, 2006, p. 34. Sul cap. IX del *Fu Mattia Pascal* come una delle prime manifestazioni dell'autocoscienza del moderno vd. R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 7-8.

¹⁹⁹ Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 431.

casuale. Adriano ne sceglie una in via Ripetta, vista fiume.

Aperto l'uscio, mi sentii allargare il petto, all'aria, alla luce che entravano per due ampie finestre prospicienti il fiume. Si vedeva in fondo in fondo Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il nuovo quartiere dei Prati fino a Castel Sant'Angelo; si dominava il vecchio ponte di Ripetta e il nuovo che vi si costruiva accanto; più in là, il ponte Umberto e tutte le vecchie case di Tordinona che seguivano la voluta ampia del fiume; in fondo, da quest'altra parte, si scorgevano le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi²⁰⁰.

Adriano Meis affacciandosi alla finestra vede, probabilmente, lo stesso paesaggio urbano che Pirandello vedeva da via delle Colonnate: una parte della vecchia Roma e una parte della nuova Roma in costruzione, la zona dei Prati di Castello. Questo spazio urbano si riconfigura nel personaggio acquisendo una nuova valenza semantica. Il nuovo Mattia, sotto le mentite spoglie di Adriano, nel tentativo di eliminare il vecchio Mattia si colloca spazialmente proprio in un punto in cui può osservare il vecchio e il nuovo. Il personaggio, quindi rielabora lo spazio e crea un suo spazio di rappresentazione. La presenza del nuovo, essenza del moderno, ma anche della nuova vita che Mattia vorrebbe vivere, caratterizza lo sguardo sulla città. Il signor Paleari alla fine del capitolo fornisce al Meis il suo personale punto di vista su Roma:

– Perché sta a Roma lei, signor Meis?

Mi strinsi ne le spalle e gli risposi:

– Perché mi piace di starci...

– Eppure è una città triste, – osservò egli, scotendo il capo. – Molti si meravigliano che nessuna impresa vi riesca, che nessuna idea viva vi attecchisca. Ma questi tali si meravigliano perché non vogliono riconoscere che Roma è morta.

– Morta anche Roma? – esclamai, costernato.

– Da gran tempo, signor Meis! Ed è vano, creda, ogni sforzo per farla rivivere. Chiusa nel sogno del suo maestoso passato, non ne vuol più sapere di questa vita meschina che si ostina a formicolarle intorno. Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case? Guardi, signor Meis. Mia figlia Adriana mi ha detto dell'acquasantiera, che stava in camera sua, si ricorda? Adriana gliela tolse dalla camera, quell'acquasantiera; ma, l'altro giorno, le cadde di mano e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita all'uso che lei per primo, distrattamente, ne aveva fatto. Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà²⁰¹.

²⁰⁰ Ivi, pp. 432-433.

²⁰¹ Ivi, pp. 444-445.

Roma, dal punto di vista di Paleari, è una città morta abitata da mediocri uomini formicolanti, cioè i borghesi, e non può diventare moderna. La modernità, infatti, con il nuovo, al cospetto del suo passato glorioso di impero e papato, appare meschina, perché il mondo borghese è meschino, fatto di piccole finzioni²⁰². I papi hanno reso Roma un'acquasantiera e la nuova Italia ne ha fatto una città borghese²⁰³, un posacenere, dove da ogni parte d'Italia si scrollano gli scarti²⁰⁴. Adriano Meis, che proprio il nuovo cerca, non sembra condividere pienamente questo punto di vista sulla modernità. Del resto proprio quel nuovo che vede dalla finestra è il segno evidente che Roma non è morta. Di certo Meis, come Pirandello, è un forestiero che forse contribuisce a scrollare la cenere del sigaro di Mattia Pascal in questo enorme posacenere. La visione di Pirandello è umoristica: il cortocircuito fra antico e moderno a Roma è unico nel suo genere e diventa esso stesso spazio di rappresentazione, trovando una perfetta corrispondenza nella soggettività e nella dialettica vecchio-nuovo di Mattia-Adriano. Il punto centrale è che la grandezza maestosa della Roma *caput mundi* si è persa per sempre, è stata transitoria come lo sono gli immani palazzoni costruiti freneticamente. Non ci sono un eterno e un transeunte, tutto è transeunte. Restano le rovine a dire quanto effimera sia la grandezza. Mattia-Adriano capirà, con il fallimento del suo progetto di una nuova vita, cosa significa questa impossibilità esistenziale di conciliare vecchio e nuovo. D'altro canto Roma offre libertà: "Il forestiero non è in cerca di un *ubi consistam*, anzi vuole giovare della sua disponibilità a un'esistenza sciolta da condizionamenti sociali, della sua imprevista libertà che in quella città morta al passato, in quella «fu Roma», avrebbe dovuto affermarsi.²⁰⁵" Ma si tratta di una libertà effimera sia perché va a scontrarsi con le convenzioni sociali borghesi romane sia perché senza una forma la vita è impossibile.

Ne *I vecchi e i giovani*, dove la visione è meno umoristica, nel 1909 Pirandello scrive riferendosi allo scandalo della Banca di Roma del 1903:

Ma, ma sì: dai cieli d'Italia, in quei giorni, pioveva fango, ecco, e a palle di fango si giocava; e il fango s'appiastava dappertutto, su le facce pallide degli assaliti e degli assalitori, su le medaglie già guadagnate sui campi di battaglia (che avrebbero dovute

²⁰² Per un'interpretazione del rapporto antico-moderno ne *Il fu Mattia Pascal* vd. M. C. Storini, *Archeologia e letteratura: senso dell'antico nella narrazione italiana contemporanea*, in *Antico e contemporaneo: Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo e M. C. Storini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 14-15.

²⁰³ Vd. N. Borsellino, *Da acquasantiera a posacenere*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, a cura di G. Resta, Roma, Salerno, 2002, p. 61.

²⁰⁴ Per una lettura del passo che analizza la concavità nella rappresentazione spaziale urbana e il suo legame con la desacralizzazione vd. I. Crotti, *Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento*, in "Studi novecenteschi", vol. 32, n. 70, 2005, pp. 148-151.

²⁰⁵ Vd. Borsellino, *Il dio di Pirandello*, cit., pp. 48-49.

almeno queste, per dio! esser sacre) e su le croci e le commende e su le marsine gallonate e su le insegne dei pubblici uffici e delle redazioni dei giornali. Diluviava il fango; e parve che tutte le cloache della città si fossero scaricate e che la nuova vita nazionale della terza Roma dovesse affogare in quella torbida fetida alluvione di melma, su cui svolazzavano stridendo, neri uccellacci, il sospetto e la calunnia²⁰⁶.

Lo scandalo sembra sommergere la città. L'aggettivazione utilizzata da Pirandello è come sempre fortemente espressionistica, adatta alla violenta invettiva. Il valore alto del Risorgimento, al quale Pirandello continua a credere per tradizione familiare²⁰⁷, si scontra con una realtà che può essere definita solo con i campi semantici del fango. Il fango di quello scandalo rimane visibile, invade tutto, è moralmente sconcio ed è una vergogna per chi aveva creduto nella possibilità di Roma capitale. Vedere la miseria urbana, la truffa, il degrado è un'offesa per chi ha combattuto per l'ideale risorgimentale. Le grandi cloache della Roma *caput mundi* sono state aperte dalla terza Roma e la melma ha invaso tutto. Utilizzando lo stesso campo semantico del fango Pirandello scriveva in una lettera del marzo del 1895: "Io sono stanco e profondamente rivoltato del tempo che attraversiamo. Non vorrei più lasciarmi trascinare da quest'onda torbida e fetida di fiume, ma non trovo lungo le sponde uno sterpo a cui aggrapparmi²⁰⁸."

Nel 1911 Pirandello pubblica *Suo marito*. Un archeologo, nel corso di un banchetto in onore di Silvia Roncella, medita questa invettiva contro i nuovi romani:

Pensava che tutti costoro vivevano a Roma come avrebbero potuto vivere in qualunque altra città moderna, e che la nuova popolazione di Roma era composta di gente come quella, bastarda, fatua e vana. Che sapevano di Roma tutti costoro? Tre o quattro frasucce retoriche. Che visione ne avevano? Il Corso, il Pincio, i caffè, i salotti, i teatri, le redazioni dei giornali... Eran come le vie nuove, le case nuove, senza storia, senza carattere, vie e case che avevano allargato la città solo materialmente, e svisandola. Quando, più angusta era la cerchia delle mura, la grandezza di Roma spaziava, e sconfinava nel mondo; ora, allargata la cerchia... eccola là, la nuova Roma²⁰⁹.

Il punto di vista dell'archeologo è una sorta di doppio umoristico, dal momento che lui stesso è un frequentatore di salotti ed è legato a una visione della città definibile archeologica, cioè che coltiva il culto dell'antico. Eppure questa invettiva mostra che Pirandello ha la sensibilità e uno sguardo capaci di comprendere che nelle nuove aree abitative della terza Roma manca il *genius loci*, presente invece nella Roma antica e fra le strade della città papalina. La questione non è secondaria, ma centrale nella definizione dell'identità urbana di una città. Non è tanto il rimpianto del passato glorioso a contare nella visione di Roma,

²⁰⁶ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, p. 273.

²⁰⁷ Vd. Providenti, *Pirandello impolitico*, cit., pp. 17-22.

²⁰⁸ Pirandello, *Lettere della formazione*, cit., p. 231.

²⁰⁹ L. Pirandello, *Suo marito*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 609.

quanto piuttosto l'idea che il rinnovamento urbanistico, generando il nuovo strutturalmente intrinseco e necessario alla modernità, non sia riuscito a creare spazi vivibili e identitari²¹⁰ per gli abitanti. Quello che manca è l'unicità, la storia, il carattere della nuova Roma.

5. Le novelle pirandelliane

La produzione novellistica è una compagna fedele dell'intera vita di Pirandello. Dal 1884²¹¹, anno della stesura dell'acerbo bozzetto siciliano *La capannetta*, al 1936, anno della morte, Pirandello scrive duecentocinquanta²¹² novelle. Un *corpus novellarum* immenso che ha una storia complessa. Quasi tutte le novelle, infatti, hanno conosciuto più pubblicazioni: su riviste o quotidiani, per i quali, come si è detto, Pirandello scrive assiduamente, in raccolte autonome e infine nelle raccolte più organiche delle *Novelle per un anno*.

Il progetto delle *Novelle per un anno* è, nelle intenzioni dell'autore, molto impegnativo, come possiamo leggere nella lettera a Enrico Bemporad del 23 agosto 1919²¹³. Pirandello sembra crederci molto. Dopo essere sceso a compromessi con l'editore, che preferisce pubblicare volumi più piccoli e agili²¹⁴, Pirandello si mette al lavoro. Al momento della lettera a Bemporad ha scritto non più di duecentodieci novelle e per completare il progetto dovrebbe scriverne almeno altre centocinquanta. Fra il 1919 e il 1936, invece, ne scrive solo una quarantina. Dal 1919 Pirandello, si dedica a un'attenta revisione delle novelle già esistenti, in alcuni casi con vere e proprie riscritture, e alla loro riorganizzazione in raccolte che siano più organiche. In realtà l'unico elemento di organicità delle raccolte curate dall'autore, a parte chiaramente quello stilistico e linguistico, è che esse comprendono novelle scritte in epoche diverse della sua vita. La febbrile attività intorno alle novelle si ferma nel

²¹⁰ Cfr. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, cit. Jacobs nel testo critica i metodi di pianificazione urbanistica che ritengono di una qualche utilità la creazione nella metropoli di aree precipuamente residenziali, di zone verdi e servizi che non siano collocati in luoghi che rispondano a certe condizioni. Individua invece, traendoli dall'esperienza urbana reale e non teorica, gli elementi urbani necessari affinché gli spazi siano vissuti dagli abitanti, divenendo fortemente identitari.

²¹¹ In realtà, dopo il primo esperimento bozzettistico, la scrittura e la pubblicazione delle novelle inizia alla fine del 1892 e si avvia a pieno ritmo nel 1894.

²¹² Il 9 maggio 2020 R. Castellana ha pubblicato un articolo sul *Corriere della Sera* in cui annunciava la scoperta di una novella pubblicata nel 1917 da Pirandello su *Idea Nazionale*, ma mai inserita in alcuna raccolta. La novella va aggiunta quindi al *corpus* delle duecentocinquanta novelle fino ad oggi note. L'articolo è facilmente reperibile sul sito web del *Corriere della Sera* al seguente link: https://www.corriere.it/cultura/20_maggio_09/luigi-pirandello-novella-interventista-ritrovata-36c08646-921d-11ea-9f60-1b8d14bed082.shtml (ultimo accesso il 29 luglio 2020).

²¹³ Vd. L. Pirandello, *Tutte le novelle*, a cura di L. Lugnani, Milano, BUR, 2007, vol. I, p. 68. Da questa edizione in tre volumi da questo momento in poi citerò nel corpo del testo.

²¹⁴ Questa scelta dell'editore si evince sia da una lettera a Bemporad del 1 marzo 1921, sia dall'*Avvertenza*, premessa identica a tutte le raccolte delle *Novelle per un anno*; vd. Pirandello, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 69 e p. 71.

1928, con la pubblicazione per Bemporad del tredicesimo volume, *Candelora*. Pirandello è molto impegnato con il teatro e sostanzialmente ha esaurito la riserva di novelle che aveva scritto fino a quel momento. Quali che siano le sue motivazioni, rimane innegabile il fatto che Pirandello non scrive novelle in una misura tale che possa consentirgli di portare effettivamente a termine il progetto²¹⁵. La quattordicesima raccolta, *Berecche e la guerra*, è pubblicata nel 1934. L'ultima raccolta, *Una giornata*, è pubblicata postuma da Mondadori, con una struttura diversa da quella impostata da Pirandello per le precedenti raccolte. Infine l'edizione delle *Novelle per un anno* vede la luce, nella sua forma incompiuta, nel 1937-38 per i tipi di Mondadori. Di quest'opera solo vagheggiata ci restano quindici volumi per un totale di duecentoventicinque novelle.

Questa indagine sulla rappresentazione dello spazio urbano nelle novelle pirandelliane si estende anche alle novelle, poco meno di una trentina, che non sono confluite in alcuna raccolta delle *Novelle per un anno*²¹⁶. Questa strategia consente di avere un quadro d'insieme di tutte le novelle, pur facendo riferimento solo alle novelle ambientate a Roma. La scelta del tema in ogni caso non inficia le scelte autoriali dal momento che non è possibile pensare di individuare un criterio in base al quale siano state messe insieme le novelle nelle singole raccolte. La struttura intima delle raccolte rimane inaccessibile²¹⁷, proprio perché domina l'epica del casuale e l'insignificanza della vita. I casi rappresentati nelle novelle all'interno delle singole raccolte sono estremamente vari, come tanta critica ha notato²¹⁸, non sono accomunati da un luogo, non da un periodo temporale, non da un tema. Lo stesso Pirandello nella premessa invita il lettore a non collegare le novelle a mesi, anni o giorni dell'anno. Il criterio unificante è proprio la caoticità del reale, rappresentato nella sua pluralità, con casi di ogni tipo che possono accadere in qualunque momento di una qualunque vita e che alterano il normale svolgersi della vita stessa.

²¹⁵ Lugnani analizza con chiarezza la storia editoriale delle *Novelle per un anno* in *1884-1936: novelle per mezzo secolo* in L. Pirandello, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 67-87.

²¹⁶ La scelta di scorporare le novelle dalle raccolte e ordinarle in ordine cronologico, in modo da poter seguire il percorso narrativo dell'autore, è consapevolmente fatta da Lugnani nell'edizione da lui curata e già citata. La scelta presenta dei vantaggi notevoli messi in evidenza da R. Castellana in *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018, e-book cap. 4, par. *Le fasi della novellistica pirandelliana*.

²¹⁷ Luperini, *Pirandello*, cit., pp. 138-141.

²¹⁸ Vd. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 117-118; Luperini, *Pirandello*, cit., pp. 138-141; Castellana, *Finzione e memoria*, cit., cap. 4, par. *Le fasi della novellistica pirandelliana*; M. Polacco, *Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 56-67.

6. Novelle urbane

Delle duecentocinquantadue novelle del *corpus* pirandelliano, sessantatre sono ambientate a Roma, come è possibile vedere nella tabella 2 dell'appendice²¹⁹. Le novelle romane coprono un arco temporale che va dal 1894 al 1934, cioè ben quarant'anni. L'ultima novella della tabella, la sessantaquattresima, è *Una giornata*, che è ambientata in una città senza nome, quasi onirica, ma che ha tutti i tratti della città della vita. Il personaggio della novella allude autobiograficamente a Pirandello e nella novella sono presenti riferimenti a molti elementi riscontrabili nella vita dell'autore. La città in cui il personaggio si aggira spaesato è simbolica di Roma, se teniamo conto della base autobiografica, e forse di tutte le città del mondo nelle quali alla fine della vita ci si sente dispersi.

Il rapporto fra referente reale e la rappresentazione finzionale di Pirandello è orientato, come in Verga, secondo il consenso omotopico²²⁰. Il luogo letterario in queste novelle romane restituisce il realema pirandelliano strutturato intorno ai luoghi e nel tempo storico vissuti dall'autore. È però vero che ognuno dei personaggi nelle novelle ha un suo spazio di rappresentazione che coincide ed è determinato dal suo stesso stato di coscienza. Se è possibile parlare di verosimiglianza per la rappresentazione della città, è anche vero che si crea una dissonanza fra la verosimiglianza dei luoghi e l'assurdità dei casi straordinari che occorrono ai personaggi nel corso della loro vita assolutamente ordinaria. Pirandello nell'*Avvertenza agli scrupoli della fantasia*²²¹, posta a conclusione de *Il fu mattia Pascal* nell'edizione del 1921, rivendica di fronte alla critica il suo diritto a creare casi che solo apparentemente sono inverosimili o anormali, poiché la normalità non esiste e la fantasia si fa spesso più scrupoli della realtà. La realtà, del tutto incurante della verosimiglianza, crea talora casi più assurdi di quelli che può concepire la fantasia di uno scrittore.

Considerando il punto di vista urbano è possibile distribuire le sessantatre novelle romane in gruppi, provando a immaginare una linea unificante per ogni gruppo.

Un primo gruppo è costituito dalle novelle *Alberi cittadini*, *Amicissimi*, *Distrazione Romolo*, in cui lo spazio di rappresentazione della città lascia trasparire i problemi che quello spazio urbano pone, definendo anche il rapporto dell'uomo moderno con la città e con la natura. Nelle novelle di questo gruppo è possibile trovare talora un tono nostalgico per il passato non urbano degli spazi, quando la natura dominava.

²¹⁹ La tabella riporta le novelle romane in ordine cronologico, la raccolta alla quale eventualmente appartengono e i toponimi in esse citati.

²²⁰ Vd. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 144-146.

²²¹ Vd. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 579-586.

Il secondo gruppo di novelle è quello in cui è rappresentata la società della grande città capitale d'Italia. Domina senza dubbio la rappresentazione della borghesia romana, poiché la Roma capitale è una città borghese e a Pirandello interessa molto l'osservazione delle piccole vite borghesi. Nello spazio di rappresentazione emergono anche problemi sociali ed economici legati alla speculazione edilizia mentre nella folla dei personaggi si staglia la figura antierica e novecentesca dell'inetto. In queste novelle le questioni urbane sono guardate da un punto di vista sociologico e storico. Pirandello, infatti, mostra come il nuovo tessuto edilizio della città, attraverso la sua fisicità anonima e affollata, sia vissuto e concettualizzato dai personaggi fino a determinare la loro azione nel mondo. La città agisce sul personaggio e sulla sua psicologia e contemporaneamente la psicologia del personaggio concettualizza un certo tipo di oggetti urbani. In questo gruppo sono da inserire *Il nido*, *E due!*, *La fedeltà del cane*, *Lo scaldino*, *Il guardaroba dell'eloquenza* e *La distruzione dell'uomo*.

In un terzo gruppo di novelle Roma è vista attraverso una molteplicità di sguardi diversi rispetto a quello del cittadino, ormai abituato alla vita nella grande città. La città può essere vista dagli occhi ingenui e stranianti di chi è forestiero, come in *Un'altra allodola*, *La balia*, *La buon'anima* e *Tutto per bene*, oppure, e l'effetto è altrettanto straniante, attraverso lo sguardo di chi torna a Roma dopo molto tempo e trova una città diversa, come in *Musica vecchia* e *Filo d'aria*.

Le novelle forse più intense sono quelle del quarto gruppo, in cui Pirandello mette a fuoco la condizione esistenziale dell'uomo che si muove in parti dell'intricato tessuto urbano. La città diventa, con i suoi oggetti e i suoi spazi, il luogo in cui l'uomo subisce il trauma, imprevedibile e fortuito, che lo fa uscire dalla forma che si era creato per vivere. Una volta persa la forma sociale, che determina l'agire quotidiano, l'uomo si aggira per la città alla ricerca di un senso e incomincia a vedere la vita vera che fluisce. Le novelle sono *L'uscita del vedovo*, *Il lume dell'altra casa*, *L'uomo solo*, *Ho tante cose da dirvi*, *Il coppo*, *Fuga*, *Berecche e la guerra*, *Un'idea* e *Una giornata*. In queste novelle spesso avvengono incontri²²² urbani casuali che aprono nei personaggi varchi conoscitivi. Gli incontri possono intrecciarsi con vere e proprie passeggiate urbane. I personaggi si trovano per un motivo o un altro ad attraversare specifiche zone di Roma, indicate attraverso precisi toponimi, in passeggiate urbane che da una parte riflettono lo stato interiore del personaggio e dal suo stato interiore sono determinate, e dall'altra si rivelano interiormente risolutive per il personaggio, poiché esso prende una decisione o la attua o prende coscienza della sua condizione esistenziale.

²²² Per un quadro sul tema dell'incontro in Pirandello vd. R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 262-277.

Infine, in un gruppo corposo di novelle, che non tratterò, Roma compare solo attraverso il nome, non c'è alcuna descrizione e la toponomastica urbana è talora piuttosto esile. La rappresentazione urbana è dunque come lo sfondo di un quadro, ma sono rappresentati molti casi diversi e, principalmente, il mondo borghese urbano con i suoi limiti, le sue convenzioni sociali, le sue miserie smascherate attraverso l'umorismo.

7. Smarrirsi nel laberinto di una vita...

Gli anni in cui Pirandello inizia a osservare la città disgregata e gli uomini che in essa vivono, piccolo-borghesi e impiegatucci, sono proprio quelli in cui Roma, come abbiamo visto, cambia maggiormente da un punto di vista urbanistico. Questi cambiamenti non sono scevri da problemi e hanno una loro specificità. Il grande sviluppo urbanistico di Roma con nuove vie, piazze e interi quartieri, i trasporti pubblici urbani con i tram, l'illuminazione urbana sono tutti elementi che vanno a modificare e determinare un nuovo immaginario, sono vissuti dalla persone in una nuova pratica spaziale. La Roma classica è un luogo forte con un suo *genius loci* in cui natura e architettura sono in una perfetta interazione. La terza Roma, invece, si espande indiscriminatamente, priva di un ordine, di un progetto unitario e ideologico e ha difficoltà a trovare la sua identità, il suo *genius loci*²²³. È come se la rappresentazione dello spazio da parte delle figure professionali avesse grosse difficoltà a dettare il modello ideologico sulla base del quale costruire il nuovo. La nuova Roma è una città priva di progettazione. Le nuove costruzioni, i palazzoni, più che interagire con la natura la soffocano, diventano subito delle rovine oscure in cui la vita diventa alienante. La città è il luogo in cui la natura è in uno stato di enorme sofferenza, mentre, di contro, l'attività umana esplose di vitalità produttiva, cioè assume una specifica forma. Questo punto è importante dal momento che la città moderna tende a escludere la natura. In Verga questa assenza della natura genera nostalgia, in Pirandello la natura è presente in modo molto calibrato ed è in un leopardiano stato di *souffrance*. Il moderno implica, inoltre, il dilagare in città delle macchine nella quotidianità, vetture e tram che sono gli oggetti topologici del movimento. Pirandello, come è noto, non ama le macchine.

In *Alberi cittadini* (1900) la narrazione è in prima persona ma l'io narrante è un indeterminato osservatore, il cui punto di vista coincide con quello dell'autore. Il narratore descrive da un punto di vista estremamente soggettivo gli alberi della città:

²²³ Per la questione del *genius loci* che trasforma uno spazio in un luogo come concretizzazione di uno spazio esistenziale e del *genius loci* di Roma si fa riferimento al lavoro di C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, trad. di A. M. Norberg-Schultz, Milano, Electa, 1979; vd. anche F. Bevilacqua, *Genius loci. Il dio dei luoghi perduti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.

Che noia dev'esser la vostra, poveri alberi appajati in fila lungo i viali della città e anche talvolta lungo le vie lastricate, di qua e di là su i marciapiedi, o sorgenti solitari fra piante nane dentro qualche vasto atrio silenzioso d'antico palazzo o in qualche cortile! Ne conosco alcuni, in fondo a una delle vie più larghe e più popolate di Roma, che fan veramente pietà. Son venuti su miseri e squallidi, ed han quasi un'aria smarrita, paurosa, come se chiedessero che stieno a farci lì, fra tanta gente affaccendata, in mezzo al fragoroso tramestio della vita cittadina. Con che mesta meraviglia, i poveretti, si vedon rispecchiati nelle splendide vetrine delle botteghe! E par che loro stessi si commiserino, scotendo lentamente i rami a qualche soffio di vento. (vol. I, p. 496)

Gli alberi della città esprimono lo stato di sofferenza della natura. La città, rielaborata dall'immaginazione della voce narrante, appare sia nelle sue parti pubbliche, i viali, le vie, i marciapiedi, le fontane, sia nelle sue parti private, atri di antichi palazzi e cortili. Più la via è grande e popolata più gli alberi sono striminziti e sofferenti e si piegano sotto il peso delle costruzioni. La città li soffoca, li comprime e la loro sofferenza contrasta con la vitalità produttiva degli uomini borghesi, le cui vetrine, nelle quali i poveri alberi si specchiano, scintillano. Agli alberi sofferenti Pirandello accosta l'uomo, di modo che un elemento naturale in sofferenza diventi l'oggetto urbano e sia il corrispettivo della condizione dell'uomo nella città:

Ogni qual volta passo per quella via, guardando quegli alberetti, penso ai tanti e tanti infelici che, attratti dal miraggio della città, hanno abbandonato le loro campagne e son venuti qui a intristirsi, a smarrirsi nel labirinto d'una vita che non è per loro. E immaginando il pentimento amaro e sconsolato di questi infelici e il rimpianto della terra lontana, della vita semplice e buona che vi traevano un giorno, prima che la maledetta tentazione la recasse loro a dispetto accendendo le lusinghe d'altra fortuna; immagino anche di qual viva e spontanea letizia di germoglio si animerebbero all'aperto questi miseri alberetti; come brillerebbero le loro foglie e come si stenderebbero ad abbracciar l'aria pura questi rami aggranchiti, attediati. (vol. I, p. 496)

La vita in città per qualcuno è labirintica. L'uomo si perde in essa senza trovare una via d'uscita. L'immagine topica del labirinto, associata alla vita, si ritrova anche in una lettera ad Antonietta del 1893: "Io immaginavo la vita come un immenso labirinto circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile: nessuna via di esso m'invitava ad andare per un verso anzi che per un altro: tutte le vie mi parevano brutte e inamabili. [...] Io non trovavo in questo labirinto una via d'uscita."²²⁴ Pirandello è un forestiero a Roma e conosce bene la sensazione di sentirsi oppresso per averla provata, per aver vagato fra le vie di una città inizialmente sconosciuta per lui. Questo senso di spaesamento è spazializzato nella forma del labirinto. Alla vita di città, infelice per molti, si contrappone la semplicità della vita nei luoghi di campagna da cui provengono. Pirandello riprende la contrapposizione fra città e campagna,

²²⁴ Lettera del 15 dicembre 1893 in Pirandello, *Lettere della formazione*, cit., p. 158.

fra inferno ed eden perduto, ma la voce narrante non mi sembra manifesti nessuna nostalgia. La contrapposizione appare quasi paradossale, per via dell'umanizzazione degli alberi e degli uccelli e di una diegesi che radicalizza la sorte di questi alberi, straniando il lettore. Dal punto di vista dell'uomo e delle sue relazioni, guardando all'intero *corpus* novellistico, non cambia nulla fra città e campagna. È per gli alberi che cambia qualcosa, l'albero ci sposta ad un livello ancestrale e solo a questo livello la campagna assume una valenza positiva da contrapporre alla città. La città per gli alberi assume anche i tratti della gabbia la cui consistenza e solidità è espressa chiaramente e si contrappone alla fragilità degli alberi. Dunque l'opposizione solidità-fragilità definisce nello spazio urbano, il contrasto fra costruzione umana e natura. L'io narrante, infatti, descrive alberi soffocati dal lastricato delle vie e da una grata che dovrebbe proteggerli, ma in realtà li ingabbia. Questa grata è una gabbia per gli alberi, come le case lo sono per gli uomini. La terra, che dovrebbe dare la vita, è gravata dal fardello delle case. La novella si chiude con la breve storia di un albero cresciuto in un cortile fra le case, una sorta di gabbia aperta: dopo tanti sforzi per raggiungere il sole, crescendo in altezza, non può che morire quando il proprietario della casa sul cortile decide di alzare un alto muro per ricavare un altro piano. Se estendiamo la metafora dell'albero-uomo, l'edilizia urbana scriteriata finisce per uccidere l'uomo, soprattutto, ma non solo, il diseredato che a Roma, caduta l'illusione di far fortuna, non ha vie di fuga.

La macchina del movimento urbano, il tram elettrico, è protagonista della sequenza iniziale di *Amicissimi* (1902). Il narratore, subito, colloca spazialmente la vicenda sul Lungotevere dei Mellini, dove Gigi Mear, nobile ridotto allo *status* di borghese, aspetta il tram per Porta Pia. Mear è un funzionario che lavora, infatti, alla corte dei Conti in via Pastrengo e per andare al lavoro, per traslare cioè più velocemente il suo corpo da un luogo a un altro, utilizza il moderno tram. Pirandello attraverso quest'uomo che aspetta il tram presenta uno scorcio di vita quotidiana romana di tanti piccoli impiegati e funzionari. Aggiunge però un elemento imprevedibile. "È noto a tutti ormai che i tram non passano mai, quando sono aspettati. Piuttosto si fermano a mezza via per interruzione di corrente, o preferiscono d'investire un carro o di schiacciare magari un pover'uomo. Bella comodità, non per tanto, tutto sommato." (vol. I, p. 725) La macchina assume tratti umani, perché sembra dotata di una propria volontà autonoma determinante nello scegliere di ritardare. Il narratore, in modo quasi normale nella sua indifferenza, spiega le cause del ritardo dei tram a Roma, ottenendo un effetto straniante dal momento che mette sullo stesso piano cause tecniche e la morte di un uomo. Il punto di vista è quello soggettivo, e fortemente individualista, di chi aspetta il tram e lo usa per gli spostamenti urbani: ne ha bisogno e, dunque, la sua comodità è

superiore ai rischi. Questo elemento è rivelatore non solo della caoticità della vita romana, ma anche degli oscuri costi che l'uomo deve pagare alla modernizzazione e alla massificazione. La macchina si conferma per Pirandello un mostro in movimento, capace di fagocitare l'essere umano. Il tram finalmente arriva, Mear sta per saltare su, ma dal nuovo ponte Cavour si sente chiamare da qualcuno. Perde il tram tanto atteso ma incontra un amico che lo travolge con tanti ricordi del tempo in cui studiavano a Padova. Nel dialogo fra i due l'elemento di maggior interesse è una tirata dell'amico contro la civiltà, che ha tutto l'aspetto di essere umoristica, talmente appare paradossale e fuori luogo: "Credi, amico mio: a lasciar fare alla natura, noi saremmo, per inclinazione, tutti quadrupedi. La meglio cosa! Più comodi, ben posati, sempre in equilibrio... Quante volte mi butterei a camminare a terra, così con le mani puntate, gattone! Questa maledetta civiltà ci rovina!" (vol. I, p. 727) Mear, però, ha completamente cancellato l'amico dalla sua memoria. Alla fine si vede costretto a chiedergli il nome, ma l'amico, fra l'offeso e il divertito, va via senza rivelare la sua identità. In tanta modernità, dal nuovo ponte la vecchia vita di Mear, rimossa, si presenta nelle vesti dell'amico, ma la mente di Mear, forse ormai completamente calata nel nuovo, si rifiuta di ricordare il vecchio.

Nella novella *Distrazione* (1907) la città è protagonista del percorso di un carro funebre. Il carro va a ritirare il morto a Prati di Castello dove "Tutte quelle case nuove, per la maggior parte non ancora abitate, pareva guardassero coi vani delle finestre sguarnite quel carro nero." (vol. II, p. 298) Il palazzo nuovo si umanizza e le finestre diventano occhi che guardano il morto. "Fatte da così poco apposta per accogliere la vita, invece della vita – ecco qua – la morte vedevano, che veniva a far preda giusto lì." (vol. II, p. 298) La novella è davvero una novella romana, nella quale Pirandello restituisce anche il colore del dialetto romanesco. Il cocchiere, Scalabrino, descritto espressionisticamente, è un inetto che non riesce a tenersi un lavoro e adesso ne svolge uno che proprio non gli piace. È distratto, sbraitava in romanesco contro il morto, ha sonno e non ha alcuna voglia di lavorare. Fra gli impropri dei vicini, Scalabrino propone alla serva, che accompagna il morto e indossa un inadeguato abito a fiorellini gialli e un ombrellino sgargiante, di prendere una vettura per velocizzare, ma la donna ha promesso che avrebbe accompagnato a piedi il morto. E così inizia una improbabile passeggiata urbana del morto e del vivo, in cui nulla è come dovrebbe essere:

Scalabrino masticò sotto la tuba un'altra imprecazione e seguì a passo, prima per il ponte Cavour, poi per via Tomacelli e per via Condotti e per Piazza di Spagna e Via Due Macelli e Capo le Case e Via Sistina. Fin qui, tanto o quanto, si tenne su, sveglio, per scansare le altre vetture, i tram elettrici e le automobili, considerando che a quel mortorio lì nessuno avrebbe fatto largo o portato rispetto. Ma quando, attraversata sempre a passo

piazza Barberini, imboccò l'erta di San Niccolò da Tolentino, rialzò il piede sul parafango, si calò di nuovo la tuba sul naso e si riaccomodò a dormire. (vol. II, p. 300)

Il narratore prosegue riportando, tramite indiretti liberi, le reazioni desolate dei passanti che guardano la scena pietosa di quel carro funebre condotto da un dormiente. “E così avesse seguitato a dormire Scalabrino fino al principio di via San Lorenzo! Ma i cavalli appena superata l'erta, svoltando per Via Volturno, pensarono bene d'avanzare un po' il passo; e Scalabrino si destò.” (vol. II, p. 301) Il risveglio è violento e Scalabrino si trova in faccia un involto lanciato da un signore arrabbiatissimo, tanto che chiama anche la guardia di città. Tutto per una piccola distrazione: Scalabrino destandosi aveva invitato quel passante a salire sul carro, pensando di essere sulla cassetta di una carrozza.

Partendo da Prati di Castello l'assurdo carro funebre deve attraversare il centro di Roma per arrivare al cimitero di Campo Verano. Il cammino del carro funebre procede a passo d'uomo passando lentamente per lo spazio urbano e dando modo ai passanti di osservare il cocchiere dormiente e la sola donna nel corteo funebre in abiti sgargianti. Questa lentezza è in netto contrasto con la velocità dei nuovi mezzi di trasporto, che annullano le distanze urbane, mentre l'inadeguatezza della scena offende gli occhi borghesi dei passanti. La dimensione della morte non ha più nulla a che vedere con la velocità, e in questo caso nemmeno con il decoro, tanto che Scalabrino deve scansare vetture e tram elettrici per non farsi travolgere.

Nella novella *Romolo* (1915) Pirandello, facendo direttamente riferimento alla fondazione di Roma, narra la fondazione di una città da parte di un anziano di nome Romolo. Il narratore, un professore di storia, tirandosi fuori dalla leggenda notissima, sostiene di aver conosciuto il giorno prima un fondatore di nome Romolo, vecchio di novant'anni. Cioè Romolo è ridimensionato a semplice uomo e la città non si chiama Roma ma Riparo, con un chiaro riferimento all'iniziale funzione che assume. In realtà questo Romolo non ha proprio fondato una città, ma un germe che diventerà una città: “Per ora è più che un casale; di già una bella borgata, con presto due chiesine.” (vol. III, p. 169)

I motivi della scelta del luogo da parte del fondatore si perderanno nel caos urbano:

Ora, quando qui sarà città, nessuno dei tanti figli di essa saprà di questo Romolo primo loro padre; come, perché sia nata la città; perché qui e non altrove sulla terra, in un luogo, non si riesce più a vedere questa terra e questo luogo com'erano prima che la città vi sorgesse. Cancellare la vita è difficile, quando la vita in un luogo si sia espressa e imposta con tanto ingombro di pesanti aspetti: case, vie, piazze, chiese. (vol. III, p. 169)

Nel luogo in cui prima c'erano il deserto e la solitudine Romolo, il fondatore, ha posto la prima casa. E questo gesto non potrà mai essere cancellato, annulla ciò che era prima e

determina la presenza solida e pesante degli oggetti urbani. Nessuno saprà del silenzio che vi regnava, della leggerezza del nulla opposta alla pesantezza urbana:

Quando di qui a quattrocent'anni, campanelli di tram elettrici, trombe d'automobili squilleranno, streperanno tra la confusione delle vie affollate, illuminate da lampade ad arco, con luccichii e sbarbagli di vetri, di specchi negli sporti, nelle vetrine delle ricche botteghe, chi penserà a una lampada sola, in cielo, la Luna, che nel silenzio e nella solitudine, guardava dall'alto il nastro bianco dello stradone in mezzo al deserto sterminato, e ai grilli e alle raganelle che qui scampanellavano soli? Chi penserà tra le chiacchiere vane nei caffè alle cicale che qui arrabbiate tra le stoppie segate segavano la vasta e ferma afa nell'abbagliamento delle eterne giornate estive? (vol. III, pp. 169-170)

La rappresentazione della vita caotica e un po' vanesia della città è accostata, per contrasto, a una perduta età dell'innocenza in cui la natura regnava nel silenzio e nella solitudine, ma principalmente in una condizione di stasi dell'uomo. Pirandello riesce a rendere la profondità dello spazio focalizzando le diverse percezioni sensoriali generate dagli oggetti che abitano la città: tram, automobili e vie affollate si percepiscono principalmente con l'udito perché producono rumore, mentre lampade, vetri, specchi e vetrine colpiscono la vista. Così il soggetto che attraversa la città diviene esso stesso parte di ciò che è rappresentato e la percezione è a tutto tondo, profonda e avvolgente. Il silenzio originario dell'oggetto visibile Luna è perduto per sempre. Proprio quel caos contribuisce significativamente all'elaborazione immaginativa della città che sarà. La città sarà un caos di auto, vetrine, folla. Gli uomini della città avranno altro da fare che pensare al silenzio. La città è descritta attraverso alcuni oggetti della modernità che rientrano tutti nella dimensione del movimento nello spazio, ma a ben guardare anche nel tempo: le macchine, cioè tram elettrici e automobili strombazzanti, la luce artificiale delle lampade, attraverso cui nel buio della città si muove l'uomo, le vetrine, simbolo della produzione industriale, che vanno guardate interrompendo il movimento, e le vie affollate da gente in movimento, che si sposta da un luogo a un altro. Nello spazio urbano si assiste a una progressiva alterazione dello spazio e del tempo intesi nel senso tradizionale. I veicoli a motore velocizzando lo spostamento nel vastissimo spazio urbano alterano, fin quasi ad annullarle, le distanze da un luogo a un altro, sia dal punto di vista spaziale sia temporale. Allo stesso modo la luce artificiale che illumina le strade altera il normale ciclo giorno-notte e di conseguenza altera anche l'alternanza movimento-stasi. Gli oggetti urbani sono oggetti dell'alterazione delle dimensioni spazio-temporali umane. Questa borgata, fondata da Romolo senza alcuna progettualità urbana non ha le prerogative di una rappresentazione dello spazio. E la sua fondazione è umoristicamente ridimensionata a un casuale passaggio di Romolo dal luogo in cui pone la prima casa e al casuale pensiero di poter trovare un po' di riposo. La fondazione della città è sottratta alla

necessità della leggenda; nasce, invece, per caso perché Romolo desidera che anche altri uomini trovino in essa, in quel punto esatto dove si trova, un attimo di riposo e conforto. Dunque lo spazio di rappresentazione è dominato dall'incertezza: la borgata potrebbe diventare lo scempio che a Roma questa parola indica, o una vera città. Ma cosa è Roma? Roma è entrambe le cose, è una città ed è fatta da borgate. Romolo narra quindi come si è sviluppato dallo scontro il germe della città, con le vie storte perché le case si scantonano per non creare scontri fra gli uomini.

Per questo, sì, Ma poi viene, o Romolo, la civiltà con i piani regolatori, che obbligano le case a stare in riga.

– La guerra allineata, – tu dici.

Sì; ma civiltà vuol dire appunto il riconoscimento di questo fatto: che l'uomo, tra tanti altri istinti che lo portano a farsi guerra, ha anche quello che si chiama istinto gregario, per cui non vive se non con i suoi simili.

– E or dunque vedi da questo, – tu concludi, – se l'uomo può essere mai felice! (vol. III, p. 173)

Ricompaiono in questa umoristica rivisitazione della nascita di Roma le contraddizioni del concetto di civiltà. Gli uomini si odiano, ma hanno bisogno di condividere lo spazio. In nessuno spazio l'uomo può essere felice, dal momento che prima della città c'era la solitudine angosciante.

8. Borghesi e inetti

Lo spazio di rappresentazione della città in Pirandello assume anche tratti storici e sociologici. La Roma di Pirandello è spesso una Roma borghese, un mondo chiuso nelle convenzioni e nelle forme sociali e gli spazi rappresentati sono prevalentemente le zone costruite *ad hoc* per la classe media, dove lo stesso Pirandello ha vissuto. Gli spunti di riflessione sullo spazio urbano coinvolgono, però, sia il mondo borghese sia il mondo popolare, poiché tutti risentono degli effetti della violenza della speculazione edilizia e perché le classi sociali nella città moderna, che si avvia a diventare metropoli, si mescolano e convivono.

La frammentazione della realtà in cui vive l'uomo moderno, trova un suo riflesso nello spazio di rappresentazione della Roma pirandelliana. In Verga un unico personaggio poteva muoversi per tutta la città, attraversando tutti i suoi spazi e tutte le sue dimensioni sociali, perché Milano era percepita come una nel suo insieme. Nelle novelle di Pirandello questo non avviene mai. Ogni storia è collocata in uno spazio ristretto, in una parte della città isolata dall'insieme, in un quartiere, di solito, o in una via, che sembrano autosufficienti rispetto al

resto dello spazio urbano e che diventano sineddoche dell'intera città e del mondo. Di solito si tratta di zone che Pirandello conosce attraverso il suo sguardo benissimo per averci vissuto e fanno parte del suo immaginario urbano e della sua sfera emotiva. Il punto di vista sulla città è soggettivo e pluriprospettico perché senza dubbio si apre anche alla soggettività dei narratori e dei personaggi che, pur nascondendo un *alter ego* di Pirandello, sono mondi a sé, autonomi. La città è franta in microrappresentazioni, che insieme dovrebbero costituire l'intero. Dunque, gli infiniti specchi, che, come Pirandello dice nell'*Avvertenza* alle novelle, vanno a costruire l'intera vita, si collocano in porzioni di città disgregate rispetto all'unità e che solo nel loro insieme costituiscono l'intero spazio urbano. La città è polverizzata.

Le novelle sono, dunque, ambientate in aree urbane ristrette, che Pirandello spazializza attraverso alcuni oggetti simbolici della dimensione urbana, storicamente definiti e sociologicamente semantici. La visione urbana non è caricata di un giudizio morale perché nella relatività della verità cosa può essere giudicato? Lo spazio di rappresentazione della città nasce da prospettive sempre diverse, dell'autore, del narratore, dei personaggi. La città non esiste oggettivamente, ma solo soggettivamente. Proprio per questo motivo, umoristicamente, non può esserci un giudizio inappellabile. Anzi spesso la visione è alterata, straniante. La riflessione e, di conseguenza, il giudizio sono lasciati al lettore, dunque a un'altra soggettività ancora o, meglio, a mille altre soggettività. Ciò non toglie che attraverso un uso mirato ed espressionisticamente deformante delle parole, soprattutto degli aggettivi, Pirandello riesca a orientare in maniera sottile la percezione del lettore. Pirandello vuole dare al lettore un'opera d'arte compiuta, con il significato di cui i personaggi, le vicende, gli spazi si caricano proprio attraverso la parola, che è insufficiente e interpretabile, fonte di incomunicabilità, ma pur sempre l'unico strumento dello scrittore.

Il nido (1895) è una novella nella quale la visita diventa foriera di grande dolore per una delle protagoniste. La novella inizia *in medias res* con Ercole Orgera che bacia la figlia Lietta mentre percorrono in auto il viale che porta al Gianicolo, luogo di amene passeggiate. Ercole ha sposato Livia, dopo essere stato lasciato da Elena. Di professione è scrittore. Con Livia la vita è placida, ma lei non capisce il lavoro del marito, la cui vena narrativa è molto infiacchita. Un giorno arriva una lunga lettera da parte di Elena nella quale racconta a Ercole la sua vita difficile e la morte del marito. Ercole la ignora e continua la sua vita. Inizia però un grande periodo di euforia creativa, scrive molto e la moglie ne è sorpresa, finché non si rende conto che Ercole ha una relazione con Elena, dalla quale ha anche avuto una figlia, Lietta. La novella ha una spazializzazione urbana dicotomica, nel senso che è ambientata in due diversi quartieri di Roma. Questa dicotomia diventa simbolica di due diverse condizioni sociali.

Ercole e la moglie vivono in viale XX Settembre, nella zona del Macao, una zona che, nel periodo in cui è scritta la novella, è una nuova zona borghese di Roma. L'amante, Elena, è allocata in una casetta molto modesta in via Cola di Rienzo, nel rione popolare di Prati. Naturalmente questa diversa posizione delle case indica una forte differenza sociale, da una parte il mondo alto-borghese di Ercole e Livia, dall'altra la condizione popolare di Elena. L'amante è, infatti, piuttosto povera, tanto che tiene i due figli, avuti dal precedente matrimonio, in un ospizio per orfani e la figlia Lietta a casa, mantenuta da Ercole. Lo spazio che divide i due quartieri è attraversato da Ercole in vettura con un movimento che va dal quartiere borghese a quello popolare, mentre Elena dal suo quartiere popolare non si muove mai verso quello borghese di Ettore.

La vicenda prende una piega imprevista quando la moglie si allontana da casa per raggiungere il padre, ma mantiene una prudenza lodevole e borghese, cioè molto attenta alle apparenze, perché non dice nulla del tradimento di Ercole. Ercole, però, si ammala gravemente e la moglie, infine, lo raggiunge e lo cura con grande dedizione. Quando il marito rinviene dal torpore della malattia, Livia gli propone, con una spietatezza tutta borghese, di portare Lietta in casa, per crescerla insieme. Ercole è ammirato dalla devozione della moglie e appena si ristabilisce si reca in vettura in via Cola di Rienzo a fare visita finalmente alla figlia e all'amante. La scena del dialogo con Elena è straziante. Ercole, infatti, le chiede di rinunciare definitivamente a Lietta, per il bene della bambina. Elena è disperata, ma sa che è l'unica strada per assicurare un futuro di ricchezza borghese alla figlia. La donna fra le lacrime prepara e saluta la bambina, che va via col padre in vettura. L'automobile inverte nel corso della novella la sua funzione: se all'inizio il moderno mezzo conduce il padre dalla figlia e dall'amante, alla fine porta via per sempre la figlia dalla madre, segnando una distanza perenne. Così l'ultimo incontro fra i due amanti si risolve con una ferita lacerante per la donna e con una perdita irrecuperabile. In questa novella la toponomastica romana indica luoghi socialmente diversi, abitati da persone che appartengono a livelli sociali diversi. Lo squilibrio diventa un esercizio di potere in cui il livello economico è determinante e segna la vita dei protagonisti.

E due! (1901) inizia con una passeggiata urbana. Il protagonista Diego Bronner vagando di notte a piedi per i Prati di Castello, la zona delle nuove costruzioni umbertine, arriva al lungotevere dei Mellini. La passeggiata di Ripetta è al buio, lui ascolta lo scorrere del fiume e guarda le nuvole che si muovono nel cielo, in un momento che si può definire lirico. È solo con se stesso e il buio è appena schiarito dalle luci rade della città e dalla luna. Nel momento di massima introspezione, in cui i sensi del personaggio percepiscono la città,

avviene un incontro esiziale per Diego, che sente dei passi poco lontano ma, voltatosi, non vede nessuno. La presenza altrui è solo un suono. Si sente disturbato nel suo momento di contatto con la natura e ne è un po' infastidito. Si volta nuovamente e vede l'ombra di un uomo che poggia qualcosa sulla cimasa. A questo punto tutto precipita nei fatti e nella mente di Diego. Con una connessione velocissima fra visione d'ombre e suoni, egli realizza che l'uomo ha posato il cappello e che, scavalcato il parapetto, si è buttato nel fiume. Un tonfo sordo lo accompagna, poi il nulla. Diego, incapace di muoversi, rimane angosciato di fronte al fatto. Sentendosi in colpa per non essere intervenuto per salvare l'uomo e temendo di essere stato visto non intervenire, torna a casa, dove lo attende la madre. In questa prima sequenza della novella in esterno l'incontro è un evento fondamentale per aprire a Diego la visione della sua condizione esistenziale. L'incontro di Diego, avvolto dalle suggestioni di Roma, è un incontro con la morte, forse con la propria ombra, e ha la funzione di aprirgli una visione della realtà e di sé stesso scevra da ogni illusione. La città nella notte è bellissima e la natura che domina sul paesaggio urbano sembra quasi pacificante: il silenzio, le poche luci delle case, il chiarore della luna, lo scorrere del Tevere mentre le nuvole scivolano nel cielo lo avvolgono. Lo spazio acquisisce un senso di profondità che il personaggio percepisce con i sensi e sembra fargli dimenticare tutto. Ma dimenticare non è possibile. Nel momento in cui la città sembra riacquistare il suo *genius loci* in equilibrio fra natura e costruzioni, l'incontro, puramente casuale, spinge Diego a prendere consapevolezza della propria inettitudine. Diego prova un latente senso di colpa, che esplose nel momento in cui si rende conto di essere rimasto inerme davanti al suicidio di un uomo. Inoltre il pensiero di essere stato visto non agire, lo impaurisce, perché Diego sa che la società, che vive in una forma e incasellando tutti in forme, non dimenticherebbe la sua inettitudine.

Per prendere consapevolezza della sua impossibilità di vivere Diego deve prima tornare a casa. Il suo sguardo sulla sua vita è cambiato: "S'era portato con sé, come uno scenario, lo spettacolo di quel cielo corso dalle nuvolette basse e lievi; e del fiume con quei riflessi dei fanali; lo spettacolo di quelle alte case nell'ombra, là dirimpetto stagliate nel chiarore della città, e di quel ponte con quel cappello..." (vol. I, p. 603) Il fiume, le case, il ponte sono gli oggetti urbani che restano dentro di lui come a fissare la realtà di un evento che a lui sembra come un sogno. Cioè lo spazio esterno si materializza nell'interiorità del personaggio e modifica la percezione che egli ha dello spazio interiore. Nella sequenza della novella in interno Diego si distacca dalla sua realtà e la vede come se fosse un osservatore esterno, sganciandosi affettivamente ed emotivamente dalla sua vita. Il gatto di casa, con i suoi occhi, innesca una riflessione sulla natura felina che Diego riconosce in sé stesso: se lui

fosse come il suo gatto dopo aver compiuto una qualunque azione, anche crudele, resterebbe indifferente e dimentico dell'azione stessa. Il gatto è il doppio di Diego, che essendo un uomo, dotato di capacità razionali ed emotive, non può restare inerme come un oggetto di fronte ai fatti: "La dannazione del ricordo in sé, e il non poter sperare che gli altri dimenticassero. Ecco. Queste due prove. Una dannazione e una disperazione." (vol. I, p. 604) Le due prove afferiscono al fatto che in quanto essere umano non può dimenticare ciò che ha fatto, né gli altri possono dimenticare le sue azioni. Il processo conoscitivo è ormai avviato. La dissociazione dalla sua realtà affettiva ed emotiva si manifesta attraverso lo sguardo sulla madre. Diego non la vede più come madre, ma come una vecchietta estranea le cui caratteristiche fisiche sono deformate espressionisticamente dal narratore: il porro, il naso schiacciato, le guance flaccide con le venature violacee. Diego, inoltre, attribuisce alla madre un sentimento di vergogna nei suoi confronti che nasce dal suo stesso senso di colpa, proiettando sulla madre i sentimenti che prova per se stesso. Diego quindi si ritira nella sua stanza, provando a chiudersi nel suo spazio fisico e interiore. Ma la madre è in pensiero per lui, bussa ed entra nella stanza trovando il figlio che legge articoli di giornale. A questo punto si avvia un dialogo in cui si scopre che Diego ha passato tre anni in carcere per aver compiuto, insieme a degli amici, dei furti ripetuti su un giovane. Diego ripercorre gli eventi in modo spietato verso sé stesso.

Chiuso il dialogo, con un movimento circolare netto e repentino rispetto all'inizio della novella, Diego torna nello stesso punto di Roma, sullo stesso parapetto accanto allo stesso fanale che poche ore prima era stato lo sfondo del suicidio di un estraneo, di un'ombra. Rimane a guardare il suo cappello posato esattamente nello stesso punto in cui l'aveva posato lo sconosciuto suicida e dopo un'orribile risata, la risata di chi ha capito il gioco, si butta nel fiume. Diego aveva incontrato forse la sua stessa ombra e con essa va a ricongiungersi per ricomporre il caos.

Gli oggetti urbani dominanti in questa novella sono il ponte, il Tevere e il cappello. Pirandello conosceva molto bene la passeggiata di Ripetta, perché era il luogo che vedeva dalla sua prima abitazione romana. Si tratta dunque di una zona della città filtrata attraverso la coscienza e l'immaginazione dell'autore, ma soprattutto attraverso quella del personaggio. Il movimento del personaggio nello spazio avviene a piedi, non ci sono macchine a velocizzare. Il movimento nello spazio urbano, infatti, diventa simbolico di un movimento lento dentro uno stato di coscienza del personaggio. Il ponte consente il passaggio da un luogo a un altro mentre, sotto, il fiume scorre a significare la vita che è un fluire ininterrotto. Ricongiungersi al fiume dopo essere passati dal ponte, dopo essere cambiati per aver capito, vuole dire tirarsi

fuori dalla forma e ricongiungersi alla vita, tornare a immergersi nel fluire ininterrotto. Il personaggio, molto giovane, vaga per la città alla ricerca di sé stesso, di un significato a una vita che non riesce a uscire da una forma. Lo spazio che il personaggio percorre si fissa sul suo corpo, lo attraversa tramite l'udito e la vista, sente suoni che dicono gli oggetti (il fiume), vede luci e ombre che delineano palazzi, ponti, persone. Lo spazio lo avvolge fino a penetrare nella mente e determina l'evoluzione del suo stato interiore. Il cappello è la traccia dell'essere umano. Il cittadino lo indossa per uscire, per attraversare la città. Il cappello ci parla di una presenza umana, di un'ombra. Poggiato sul parapetto, come lo lascia anche Mattia Pascal quando decide di uccidere Adriano Meis, è tutto quello che rimane di questi uomini.

La novella *La fedeltà del cane* (1904) inizia con un dialogo in un interno borghese fra due amanti. Donna Giannetta ha appena comunicato all'amante, il marchese Giulio Del Carpine, che la moglie Livia lo tradisce con suo marito Lulù. Giulio è stordito, irrazionalmente, dal momento che anche lui tradisce la moglie. Incredulo vuole verificare e donna Giannetta gli fornisce l'indirizzo di uno studio da scultore affittato dal marito, in via Sardegna 96, una traversa di via Veneto. La vicenda è collocata solo nelle nuove zone borghesi e centrali di Roma. Solo una parte della città. Giulio coltiva un pensiero irrazionale, paradossale, sottolineato umoristicamente dalla diegesi: egli non può concepire l'idea che la moglie lo tradisca con un uomo che valga meno di lui, cioè che la moglie si comporti esattamente come lui. Fra mille congetture e pieno di astio, passa la giornata e stabilisce che il giorno dopo andrà a verificare. La mattina dopo, infatti, si reca in via Sardegna e decide di aspettare l'orario in cui presume la moglie possa arrivare, passeggiando a Villa Borghese. Qui assiste alla scena mondana di donne che vanno a cavallo e pensa che elegante cavallerizza sia la moglie. La scenetta urbana presenta un quartetto a cavallo, due uomini e due donne, ed è un doppio delle infedeltà incrociate della vicenda. Giulio decide, quindi, di tornare in via Sardegna, ha il batticuore ed è molto agitato. A questo punto avvengono due incontri in uno spazio ben definito, l'androne del palazzo al quale si accede dal portone. Dentro il portone, in uno spazio chiuso e nascosto agli occhi altrui, trova appostato, esattamente come lui, Lulù, l'amante della moglie che accarezza il cagnolino di Livia, Liri. La situazione è umoristica: Livia tradisce sia il marito sia l'amante proprio nel quartierino da quest'ultimo affittato e di cui solo Livia possiede le chiavi. Il punto di vista diventa quello di Lulù, in un doppio esilarante quanto triste. Fra le coccole il cane si allontana e si colloca davanti al portone, perché sente l'arrivo della padrona. La moglie va via, ma Lulù, paradossalmente non Giulio, vuole vedere chi sia il secondo amante ed è Toti, un giovane di vent'anni. Il cane nel frattempo si fa fedelmente coccolare da tutti, marito e amanti. Alla fine il marito disgustato

dalla fedeltà del cane, opposta all'infedeltà della moglie e a ben guardare anche alla sua, gli sferra un gran calcio. Nella novella lo spazio urbano è alto-borghese e fa da sfondo a una vicenda tutta borghese di tradimenti, tanto è vero che la coppia oppositiva interno-esterno è dominante. In interno si consumano e si scoprono i molteplici tradimenti di tutti i personaggi, in esterno si tengono salde le apparenze, per mantenere lo *status* sociale del matrimonio.

Ne *Lo scaldino* (1905) si respira davvero un'aria romana. La vicenda si svolge tutta in esterno a Roma. Inizia subito collocando il lettore nello spazio urbano:

Quei lecci neri piantati in doppia fila intorno alla vasta piazza rettangolare, se d'estate per far ombra, d'inverno perché servivano? Per rovesciare addosso ai passanti, dopo la pioggia, l'acqua rimasta tra le fronde, o ogni scosserella di vento. E anche per imporre di più il chiosco di Papa-re, servivano. (vol. II, p. 54)

La piazza in cui è ambientata la vicenda è molto probabilmente piazza dei Cinquecento e la novella descrive uno stralcio di vita romana nella zona del Macao. Ritorna il topos della piazza in inverno, che era già presente in Verga dove la piazza deserta in inverno assumeva per i personaggi i tratti del camposanto. In Pirandello la valenza della piazza in inverno è peggiore perché con i suoi alti lecci ha la funzione di rendere invivibile la vita degli uomini. Il soprannome del protagonista Papa-re si riferisce al potere temporale del papa che a Roma si conosceva molto bene. Quel potere si è ridotto a un dissacrante nomignolo, perché di ricchezza questo papa-re non ne conosce per nulla. Lo spazio di rappresentazione della piazza è determinato dall'ottica di Papa-re. Il povero personaggio ha un chiosco, che apre solo di notte e per il quale paga delle tasse.

Poteva parere un'irrisione considerare come "immobile" anche questo chiosco di Papa-re, che a momenti camminava solo, dai tanti tarli che lo abitavano, in luogo del proprietario sempre assente. Ma il fisco non bada ai tarli. Anche se il chiosco si fosse messo a passeggiare da sé per la piazza e per le strade, avrebbe pagato sempre la tassa, come un qualunque altro bene immobile davvero. (vol. II, p. 54)

Il chiosco diventa l'oggetto urbano della novella che all'interno della piazza prende vita attraverso un processo di umanizzazione per rendere umoristicamente la contraddizione fra la necessità di pagare le tasse per i beni immobili e lo stato misero del chiosco così invaso dai tarli da acquisire un suo dinamismo. Nella stessa piazza c'è un caffè di legno che la sera offre musica e balletti, variamente frequentato. Questi oggetti nella solidità della piazza sono tutti transitori, sono di legno. Papa-re è costretto dall'indigenza a muoversi in continuazione e a tenere aperto il chiosco di notte, anche in inverno, per gli avventori del caffè-concerto. L'interno del chiosco assume i tratti di una tana, utile per dormire. Nelle sere fredde la nipotina porta a Papa-re al chiosco uno scaldino senza il quale non potrebbe sopravvivere al

freddo romano. La comparsa dello scaldino avvia una serie di riflessioni esistenziali e disperate dell'uomo, in un accorato indiretto libero. La possibilità di vivere di Papa-re è legata a un altro oggetto, un vecchio cappellaccio: "Chi gliel'aveva regalato? Dove lo aveva ripescato? Quando, sott'esso, Papa-re fermo in mezzo alla piazza socchiudeva gli occhi, pareva dicesse: «Eccomi qua. Vedete? Se voglio vivere, devo stare per forza sotto questo cappello qua, che mi pesa e mi toglie il respiro!»" (vol. II, pp. 53-54) Il cappello, pesante e ormai sgranato, è il corrispettivo della sua vita faticosa. Lui non vorrebbe vivere, ma deve vivere per mantenere la nipote, in un'oppressione soffocante. La vita di Papa-re, dalla Breccia di Porta Pia in poi, è stata costellata solo da disgrazie. E adesso è troppo anziano per correre a consegnare giornali e al Macao ha pochi acquirenti.

Manco male che due portinai in via Volturmo, uno in via Gaeta, uno in via Palestro gli erano rimasti fedeli e lo aspettavano. Le altre copie doveva venderle così, alla ventura, girando tutto il quartiere del Macao. Verso le dieci, stanco, affannato, andava a rintanarsi nel chiosco, ove aspettava, dormendo, che gli avventori uscissero dal caffè. Ne aveva fino alla gola, di quel mestieraccio! Ma, quando si è vecchi, che rimedio c'è? Vuotati pure il capo, non ne trovi nessuno. Là, il muraglione del Pincio. (vol. II, p. 54)

Una sera si rompe anche lo scaldino. Dopo un giro più lungo al Macao per la consegna dei giornali, Papa-re torna al chiosco. È una notte molto fredda resa ancora più tragica dall'assenza dello scaldino. Mentre apre il chiosco, l'uomo si sente chiamare. La giovane Rosalba, una canzonettista del caffè, gli chiede con insistenza dove sia lo scaldino. È ubriaca e si propone di scaldare lei il vecchio. Offre, quindi, a Papa-re uno "scaldino", un involto caldo caldo: è una neonata avuta da una relazione con Cesare, che l'ha appena cacciata di casa per stare con un'altra. Papa-re cerca di allontanarla, ma la ragazza insiste perché il vecchio giornalista tenga un attimo la bambina, mentre lei aspetta l'amante. A questo punto si crea uno stato di sospensione spazio-temporale, in cui la tridimensionalità del luogo è resa attraverso i sensi, da un punto di vista tattile, sonoro e visivo: "Tacquero per un buon pezzo. Dalla prossima stazione giungeva il fischio lamentoso di qualche treno in arrivo o in partenza. Passava per la vasta piazza deserta qualche cane randagio. Laggiù, imbacuccate, due guardie notturne. Nel silenzio, si sentivano perfino ronzare le lampade elettriche." (vol. II, pp. 57) La ragazza inizia a raccontare i suoi dolori con qualche battuta in un colorito romanesco, mentre Papa-re non la sente più confortato dal calore dello scaldino umano. All'improvviso la ragazza chiude la porta del chiosco e spara un colpo di pistola a Cesare. Papa-re, che invece che suicidarsi, come aveva pensato, assiste all'omicidio, rimane in silenzio e immobile con la neonata sulle ginocchia. Il chiosco, umanizzato all'inizio della novella, alla fine si trasforma in un grembo materno, che per il disgraziato Papa-re genera una figlia-scaldino.

La zona di Roma in cui gravita Papa-re è la zona del Macao, oggi rione Castro Pretorio, che Pirandello conosce molto bene per averci vissuto fin dal 1899. Tutte le vie indicate si trovano fra la stazione Termini e il Piazzale di Porta Pia. Quest'area della città nella fase iniziale della terza Roma era una zona residenziale dell'alta borghesia, con i suoi edifici piemontesi e le strade ordinate e rettilinee, ma nel giro di cinquant'anni, progressivamente, si popola di abitanti della piccola e media borghesia. Questo significa che nel periodo in cui Pirandello conosce la zona e la vive avviene un progressivo cambiamento e un mescolarsi di ceti sociali, che lui in questa novella rappresenta. Papa-re e molti degli avventori del caffè appartengono al ceto sociale più basso che inizia a popolare il Macao e che ha difficoltà a sopravvivere. Papa-re non ha, infatti, soluzioni alla sua fatica esistenziale, se non un altro spazio urbano, il muraglione del Pincio, che attraverso un suicidio, vagheggiato ma mai realizzato, risolverebbe tutto. Ma, umoristicamente, è costretto a vivere.

Ne *Il guardaroba dell'eloquenza* (1908), scritta nello stesso anno del saggio sull'umorismo, Pirandello attraverso la figura di Bonaventura Camposoldani denuncia i meccanismi di gestione dei soldi pubblici a Roma e rivela la sua perdita delle illusioni riguardo alla questione risorgimentale. Camposoldani fonda l'Associazione culturale per la cultura del popolo con sede centrale a Roma e con varie sedi in Italia. Riceve dei finanziamenti statali che gestisce lui, come presidente. L'attività langue e il vecchio Geremia, che lo aiuta, torna spesso dal giro per la riscossione delle quote con la notizia che i soci non pagano più.

Contava segnatamente su due cose, Camposoldani. Cioè, su quella che egli chiamava "elasticità morale" del popolo italiano e su la pigrizia mentale di esso. Martino Lutero avrebbe voluto pagare centomila fiorini perché gli fosse risparmiata la vista di Roma? Martino Lutero era uno sciocco. Ecco qua: temperamenti per temperature. Bisognava considerare prima di tutto la temperatura. In Germania fa freddo. Ora, naturalmente, il freddo, come congela l'acqua, così irrigidisce gli spiriti. Formule precise. Precetti e norme assolute. Non c'è elasticità. In Italia fa caldo. Il sole, se da un canto addormenta gl'ingegni e intorpidisce le energie, dall'altro mantiene elastiche, accese, in continua fusione le anime. Tirate, le anime cedono, s'allungano come una pasta molle, si lasciano aggirare intorno a un gomito qualsiasi, purché si faccia con garbo, s'intende, e pian piano. Tolleranza. Che vuol dire tolleranza? Ma appunto questo: pigrizia mentale, elasticità morale. Vivere e lasciar vivere. Il popolo italiano non vuol darsi la pena di pensare: commette a pochi l'incarico di pensare per lui. Ora questi pochi, siamo giusti, anche per poter pensare così in grande, per tutti, senza stancarsi, bisogna che siano ben nutriti. *Mens sana in corpore sano*. E il popolo italiano li lascia mangiare, purché facciano sempre con garbo, s'intende, e salvino in certo qual modo le apparenze. Poi batte le mani, senza troppo scaldarsi, ogni qual volta i suoi commessi pensatori riescano per avventura a procurargli qualche soddisfazioncella. Ecco qua: qualche soddisfazioncella doveva egli procurare ai soci del circolo moribondo per destarli dalla loro morosità. (vol. II, pp. 372-373)

Camposoldani è un truffatore che vive con i soldi del circolo, la cui nascita è stata finanziata con una ruota della fortuna statale. Il tema della disonestà è trattato attraverso la connessione dissacrante e umoristica fra le due figure principali della vicenda. Geremia, l'assistente di Camposoldani, è un reduce dalle battaglie di villa Glori²²⁵, un episodio della presa di Roma, egli è un patriota che ha lottato per l'ideale risorgimentale, eppure, i miseri casi della sua vita subiscono un'esagerazione iperbolica, con fini umoristici. Camposoldani invece non ha nulla di eroico né ideale, è un truffatore poco credibile che, paradossalmente, protegge una persona come Geremia, sopravvissuta a un'azione eroica e patriottica. Questi due personaggi rappresentano l'ideale risorgimentale, tanto caro a Pirandello, tradito dalla nuova Italia. I personaggi esprimono istanze contraddittorie. Camposoldani è portatore dell'istanza umoristica del racconto, è amorale ma possiede il "guardaroba dell'eloquenza", cioè ha delle capacità oratorie che trovano forma simbolica nel guardaroba. Può truffare e fingere di non farlo, infarcire di inutili parole la sua disonestà, vestire di parole il suo vuoto, ma può anche denudare la realtà e dissacrarla. Geremia e la povera Tudina, sua figliastra, sono portatori l'uno dell'istanza idealistica, l'altra dell'istanza realistica della vicenda e infatti i loro corpi sono descritti espressionisticamente, fino ad apparire grotteschi, con gli occhi sempre lacrimanti di Geremia e i riccioli arruffati di Tudina, che per paradosso non sa nemmeno scrivere. Grottesca è anche la sede dell'associazione e l'uso che ne fanno i personaggi. Due stanzette e una sala riunioni. La sala riunioni contiene una serie di oggetti: penne, calamai, cinquanta sedie, i ritratti dei re e delle regine, ma soprattutto un busto in gesso di Dante Alighieri su una colonnina. Tutti questi oggetti che dovrebbero servire per tenere conferenze, sono utilizzati invece da Tudina per le faccende domestiche, le sedie per appendere i panni ad asciugare e il mezzo busto di Dante diviene la sede fissa di uno straccetto bagnato. La ragazza non capisce davvero che rispetto debba a uno che storce il naso come se sentisse puzza. Lo spazio interno della sede è dominato dal corpo di Tudina, che è refrattaria alla cultura e dissacra la parvenza di dignità culturale che Camposoldani finge di mantenere. Dentro questo spazio Tudina perde il controllo nei suoi momenti di isteria e distrugge gli oggetti che lo riempiono, fogli, vasi, in una sorta di sfogo. Fra un rimprovero e l'altro per il mancato rispetto a Dante, il corpo della ragazza diventa visibile a Camposoldani, che la mette incinta. Geremia pur di non perdere i vantaggi non proferisce parola sul fatto. A un tratto i soci chiedono di vedere i conti dell'associazione. Camposoldani è solo insieme al busto di Dante a rappresentare la presidenza. Uno dei soci spinto a parlare accusa

²²⁵ Lo scontro di Villa Glori, avvenuto il 23 ottobre 1867, è un evento della spedizione garibaldina per la liberazione del Lazio.

Camposoldani di essere un ladro nudo, che possiede però il guardaroba dell'eloquenza. Succede un parapiglia: “– Signori! che vergogna! Ci guarda Dante Alighieri!” (vol. II, p. 387) La seduta viene aggiornata e Camposoldani esce per prendere aria e trovare la soluzione al guaio. Al suo rientro, nella sala riunioni riverso sul tappeto verde del tavolo trova Geremia, che sembra dormire, e due lettere. Le lettere segnano la distanza ormai incolmabile dall'istanza risorgimentale per la quale Geremia aveva lottato e la distanza da quel ladro di Camposoldani. In una delle due lettere Geremia si accusa di avere sottratto i soldi dell'Associazione e chiede scusa a tutti, scagionando dall'accusa di furto Camposoldani. Nell'altra, solo per Camposoldani, queste parole: “Nella guardaroba dell'eloquenza vesti della mia camicia rossa di garibaldino il tuo furto, o ladro nudo! Mi accuso, mi uccido per salvarti, e ti do la stoffa per un magnifico discorso. In compenso ti chiedo solamente di rendere l'onore alla mia povera figliuola!” (vol. II, p. 388) L'ideale scende a patti con il reale.

La distruzione dell'uomo, è pubblicata nel Natale del 1921 su una rivista di letture amene per borghesi, *Novella*. Il gusto della beffa per Pirandello consiste nel provocare, proprio per Natale, nei lettori sconcerto per il degrado urbano e morale di alcune aree romane, ma anche per la piccola e mediocre vita di certo mondo piccolo-borghese²²⁶. Questa novella è l'unica scritta nel 1921, anno intensissimo per Pirandello con la messa in scena, fra fiaschi clamorosi ed enormi successi, dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il teatro inizia a divenire preponderante nel lavoro di Pirandello. La novella è straordinariamente complessa, un piccolo capolavoro per la struttura narrativa, per lo spazio di rappresentazione, per la voce narrante e per la storia narrata. Il narratore, onnisciente e cinico, si rivolge al giudice istruttore ed è un *alter ego* dell'autore e del protagonista, Nicola Petix. Il punto di vista del narratore, che è anche l'avvocato difensore, coincide con quello di Petix, pur essendo molto più spietato. Il narratore descrive, con una durezza che sfiora la ripugnanza e con un cinico realismo, i fatti e i personaggi. Il suo intento è spiegare un'azione apparentemente insensata. Egli manifesta continuamente l'intenzione di descrivere al giudice i fatti, ma per farlo è costretto a deviare continuamente dal fatto. Il fatto in sé, cioè l'omicidio, non ha senso se isolato dalla vita di Petix. È necessario riempire questo fatto con tutte le precondizioni che a esso conducono. Ecco che quindi la vicenda si riempie di aspetti storici e sociologici in cui centrale è la pratica spaziale di un'area della terza Roma.

La novella è ambientata a Roma in via Alessandria, in zona viale Nomentano. Il narratore parte dal presente: Nicola Petix è accusato di omicidio premeditato e dopo il fatto si è chiuso in un assoluto mutismo e in una totale indifferenza. Il fatto che il giudice abbia

²²⁶ Vd. Providenti, *Pirandello impolitico*, cit., p. 201; Borsellino, *Il dio di Pirandello*, cit., p. 120.

stabilito che ci sia premeditazione significa che nell'omicidio non c'è stata l'istintualità propria della bestia, ma una forte dose di razionalizzazione, di cui solo la mente umana è capace.

Nella seconda sequenza della novella il narratore, sempre nel tentativo di andare al fatto, si ferma a fare una lunga descrizione di un incontro casuale con la vittima e con il marito. La descrizione è fortemente espressionistica. Il narratore fa scempio del corpo della vittima proprio attraverso la parola, che Petix ha deciso di non usare più. “La signora Porrella aveva quarantasette anni e a tutto poteva somigliare tranne che a una donna.” (vol. III, p. 408) Pirandello utilizza le parole in modo tale da capovolgere, nel lettore, la visione della realtà. Il corpo della vittima²²⁷ per la quale dovremmo provare pietà, diventa oggetto di uno scherno schifato dal momento che è una “vecchia ciabatta ancora in uso per la sua età” e che le sue “tozze gambe” sono mostrate “sconciamente” (vol. III, p. 409) dal vestito che le aderisce addosso con il vento. Il corpo della donna crea disgusto. Lei e il marito rappresentano quel ceto medio, piccolo-borghese, che popola Roma.

Nella terza sequenza il narratore prova di nuovo a tornare al fatto. E invece ci troviamo di fronte alla più completa, lucida e realistica descrizione dello scempio urbano della speculazione edilizia romana che è possibile trovare all'interno dell'intero *corpus* novellistico. Sostanzialmente una parte del fatto, che il narratore cerca di chiarire, si identifica con questa spietata descrizione di Roma in cui lo spazio di rappresentazione è totalmente elaborato dalla mente del personaggio. Ho parlato prima di pratica spaziale, dal momento che in questo spazio romano non è possibile parlare di una rappresentazione dello spazio, non c'è una coerenza ideologica nella progettazione. Non è coerente neppure la pratica spaziale, lasciata nelle mani dei costruttori. E tuttavia i personaggi, i bambini si appropriano di questo spazio, come anche Petix, creando un loro spazio di rappresentazione. La schizofrenia di questi rapporti spaziali incide sulla vicenda narrata. Lo spazio urbano non solo contiene l'azione, ma la determina ed è esso stesso il fatto. Pirandello aveva vissuto in via Alessandria dal 1908 al 1911. Le costruzioni in zona Nomentana erano iniziate alla fine dell'Ottocento e avevano conosciuto le conseguenze nefaste della grande crisi. Pirandello ha osservato da vicino l'evoluzione urbanistica di questi casoni. Il narratore focalizza subito il nodo della questione urbana a Roma: “Vi prego (se avete un po' di tempo) d'andar a visitare quel vecchio casone in Via Alessandria, dove abitavano i coniugi Porrella e anche, in due stanzette del piano di sotto, Nicola Petix.” (vol. III, p. 408) La rappresentazione è realistica, ma allo

²²⁷ Molto interessante l'idea che la distruzione della donna avvenga per porre fine al ciclo vitale ed essere finalmente libero. Vd. L. Jepson, *Filling Space: The Trauma of Birth in Pirandello's Existential Novelle*, in “Italica”, vol. 68, n. 4, 1991, p. 422.

stesso tempo espressionisticamente deformata. Il luogo non è più quello visto da Pirandello ma, guardato dagli occhi di Petix, è un luogo che ha il potere di agire sulla psicologia del personaggio. La rappresentazione iniziale dei casoni di via Alessandria, inoltre, ha un carattere storico perché colloca con precisione le orrende costruzioni nel tempo e nel processo storico che le ha create, abbandonate, rese rovine e ripopolate.

È uno di quei tanti casoni, tutti brutti a un modo, come bollati col marchio della comune volgarità del tempo in cui furon levati in gran furia, nella previsione che poi si riconobbe errata d'un precipitoso e strabocchevole affluir di regnicoli a Roma subito dopo la proclamazione di essa a terza Capitale del regno. Tante private fortune, non solo di nuovi arricchiti, ma anche d'illustri casati, e tutti i sussidii prestati dalle banche di credito a quei costruttori, che parvero per più anni in preda a una frenesia quasi fanatica, andarono allora travolti in un enorme fallimento, che ancor si ricorda. E si videro, dov'erano antichi parchi patrizii, magnifiche ville e, di là dal fiume, orti e prati, sorger case e case e case, interi isolati, per vie eccentriche appena tracciate; e tante all'improvviso restare – ruderi nuovi – alzate fino ai quarti piani, a infracidar senza tetto, con tutti i vani delle finestre sguarniti, e fissato ancora in alto, ai buchi dei muri grezzi, qualche resto dell'impalcatura abbandonata, annerito e imporrito dalle piogge; e altri isolati, già compiuti, rimaner deserti lungo intere vie di quartieri nuovi, per cui non passava mai nessuno; e l'erba nel silenzio dei mesi rispuntare ai margini dei marciapiedi, rasente ai muri e poi, esile, tenerissima, abbrividente a ogni soffio d'aria, riprendersi tutto il battuto delle strade. Parecchie di queste case poi, costruite con tutti i comodi per accogliere agiati inquilini, furono aperte, tanto per trarne qualche profitto, all'invasione della gente del popolo. La quale, come può bene immaginarsi, ne fece in poco tempo tale scempio, che quando alla fine, con l'andar degli anni, cominciò a Roma veramente la penuria degli alloggi, troppo presto temuta prima, troppo tardi rimediata poi per la paura che teneva tutti di far nuove costruzioni a causa di quella solenne scottatura, i nuovi proprietari, che le avevano acquistate a poco prezzo dalle banche sussidiatrici degli antichi costruttori falliti, facendosi ora il conto di quanto avrebbero dovuto spendere a riattarle e rimetterle in uno stato di decenza per darle in affitto a inquilini disposti a pagare una più alta pigione, stimarono più conveniente non farne nulla e contentarsi di lasciar le scale con gli scalini smozzicati, i muri oscenamente imbrattati, le finestre dalle persiane cadenti e i vetri rotti imbandierate di cenci sporchi e rattoppati, stesi sui cordini ad asciugare. (vol. III, pp. 409-410)

La disamina pirandelliana rispecchia ciò che effettivamente era avvenuto a Roma fra gli anni '80 dell'Ottocento e gli anni '20 del Novecento. I "casoni" sono definiti da Pirandello ossimoricamente "ruderi nuovi". Il nuovo che è orrendo uccide il bello delle case patrizie. I palazzoni erano stati costruiti in eccesso per accogliere la classe media che si pensava avrebbe riempito la terza Roma. Ma rimangono vuoti e lentamente si degradano. La questione urbana scaturisce dal fatto che questi nuovi ruderi, privi di bellezza e di servizi, iniziano a riempirsi di un'enorme massa di popolo. Pirandello ricorre all'espressionismo, che è una forma di radicalizzazione grottesca della realtà: per accogliere il popolo rimangono "scalini smozzicati", "muri oscenamente imbrattati", "persiane cadenti e vetri rotti imbandierate di cenci sporchi e rattoppati". L'oggetto casa è avvolto dalla trasandatezza e dalla sporcizia.

Attraverso la parola, quindi attraverso la spazialità del linguaggio, Pirandello riesce perfettamente a dare forma a un luogo che è simbolico del degrado urbano della zona di via Alessandria. Nei palazzoni oltre al ceto popolare arriva anche il ceto medio-basso, che in qualche modo deve adeguarsi alla trasandata miseria della maggioranza della popolazione. Pirandello da questo momento inizia a spostare l'asse di osservazione dal degrado urbano e materiale al degrado morale che quella bruttezza urbana inevitabilmente porta con sé.

Se non che, adesso, in qualcuna di queste grandi e miserabili case, pur tra cotali inquilini rimasti a compir l'opera di distruzione sulle pareti e sugli usci e sui pavimenti, qualche famiglia decaduta o di ceto medio, d'impiegati o di professori, ha cominciato a cercar ricovero, o per non averlo trovato altrove o per bisogno o amor di risparmio, vincendo il ribrezzo di tutto quel lerciume e più della mescolanza con quello che si, Dio mio, prossimo è, non si nega, ma che pur certamente, poco poco che si ami la pulizia e la buona creanza, dispiace aver troppo vicino; e non si può dire del resto che il dispiacere non sia contraccambiato; tanto vero che questi nuovi venuti sono stati in principio guardati in cagnesco, e poi, a poco a poco, se han voluto esser visti men male, han dovuto acconciarsi a certe confidenze piuttosto prese che accordate. Ora in quel casone là di Via Alessandria, quando avvenne il delitto, i coniugi Porrella abitavano da circa quindici anni; Nicola Petix, da una diecina. (vol. III, pp. 410-411)

In questo passo l'autore accosta alla realtà delle nuove rovine e quindi del decadimento fisico dei palazzi, l'idea del decadimento dell'animo umano. La vicinanza spaziale con la bruttezza urbanistica e con la trasandatezza umana deturpa l'interiorità delle persone. L'essere umano si degrada insieme ai palazzi nei quali vive. I coniugi Porrella e Petix vivevano in questo spazio di bruttezza e di disumanizzazione alienata e questa è la precondizione fondamentale per comprendere il gesto di Petix.

Nella quarta sequenza della novella il narratore cerca di nuovo di tornare al fatto. Ma il fatto senza gli antefatti e le precondizioni è "un sacco vuoto". Il fatto è quasi irrilevante e non esiste la verità. E invece di tornare al fatto adesso il narratore fa scempio dell'assassino. Più esattamente fornisce al lettore un'immagine tale di Petix che il delitto appare quasi naturale. Petix è un inetto. Vive di una piccola rendita datagli dal fratello "essendosi già «mangiata», com'era detto nel testamento, «tutta la legittima a lui spettante in un ozio vergognoso»". (vol. III, p. 411) Il narratore, però, sostiene che l'ozio di Petix non può dirsi realmente vergognoso, poiché è una sorta di *otium*, nel senso latino del termine, ma capovolto. Mentre l'*otium* latino attraverso lo studio e la riflessione conduce alla saggezza, quello di Petix conduce ad altro. Egli ha frequentato molte università, da medicina a legge, da matematica a lettere ma: "non ha voluto fare in verità mai nulla; ma ciò non vuol dire che se ne sia stato in ozio, e che quest'ozio sia stato vergognoso. Ha meditato sempre studiando a suo modo, sui casi della vita e sui costumi degli uomini." (vol. III, p. 411) Quando i

personaggi pirandelliani meditano e sono dotati di intelligenza acuta, arrivano a capire il gioco, l'assurdità della vita. "Frutto di queste continue meditazioni, un tedio infinito, un tedio insopportabile tanto della vita quanto degli uomini." (vol. III, p. 411) Petix, cercando lo scopo del fare, approda al nichilismo, trova il nulla. L'insofferenza nei confronti del genere umano è generata in Petix dall'oggetto urbano: il casone "lercio e tetro" popolato da centinaia di persone che vivono per vivere.

Sopra tutto intollerabili gli erano la vista e il fracasso dei tanti ragazzini che brulicavano nel cortile e per le scale. Non poteva affacciarsi alla finestra su quel cortile, che non ne vedesse quattro o cinque in fila chinati a far lí i loro bisogni mentre addentavano qualche mela fradicia o un tozzo di pane; o sull'acciottolato sconnesso, ove stagnavano pozze di acqua putrida (seppure era acqua), tre maschietti buttati carponi a spiare donde e come faceva pipí una bambinuccia di tre anni che non se ne curava, grave, ignara e con un occhio fasciato. E gli sputi che si tiravano, i calci, gli sgraffii che si davano, le strappate di capelli, e gli strilli che ne seguivano, a cui partecipavano le mamme da tutte le finestre dei cinque piani; (vol. III, p. 412)

I ragazzini che popolano il casone, attraverso un processo di imbestiamento, sono come insetti che "brulicano nel cortile e nelle scale". Essi si sono impossessati di quello spazio vivendolo, lo riempiono con il loro corpo e le loro voci. Questo genera in Petix il suo personale spazio di rappresentazione che risente di quell'orrore e di quel decadimento. La finestra è qui il non spazio che consente l'osservazione dello spazio degradato e diventa il canale attraverso cui l'orrore penetra in Petix. Come in Verga la finestra separa il corpo dallo spazio urbano, ma in questo caso non ne segna la distanza, anzi è il canale continuo attraverso cui il casone riesce a penetrare violentemente in Petix. Una finestra su un lercio cortile di un orrendo casone urbano diventa il canale visivo attraverso cui la mente di Petix, sopraffatta da ciò che vede, matura il suo odio per quell'umanità. Lo spazio urbano è filtrato attraverso la coscienza di Petix e contemporaneamente agisce su lui determinando una profonda alienazione. La narrazione si riempie in questo punto di un'aggettivazione legata al campo semantico della sporcizia e del disgusto. Petix non detesta solo i ragazzini ma anche coloro che li generano e che cedono all'amore "in mezzo alla stomachevole oscenità di tutta quella figliolanza" (vol. III, p. 412). La rappresentazione assume i tratti di un realismo esasperato e grottesco, ma diviene allo stesso tempo simbolica di una condizione umana.

Finalmente il narratore arriva al fatto: la signora Porrella aveva avuto in diciannove anni ben quindici aborti, ma continuava con caparbia incomprensibile a volere un figlio. Al momento del delitto sembrava finalmente esserci riuscita. L'atroce motivazione dell'assassinio perpetrato da Petix è il suo disgusto nei confronti della figliolanza del casone. Più si avvicina il parto più Petix è furente:

Negli ultimi giorni d'ogni gravidanza, alla sua fantasia sovraccitata tutto quel casone si rappresentava come un ventre enorme travagliato disperatamente dalla gestazione dell'uomo che doveva nascere. Non si trattava più per lui del parto imminente della signora Porrella, che doveva dargli una sconfitta; si trattava dell'uomo, dell'uomo che tutte quelle donne volevano che nascesse dal ventre di quella donna; dell'uomo quale può nascere dalla brutta necessità dei due sessi che si sono accoppiati. (vol. III, p. 413)

Petix odia quell'umanità e ha orrore dell'accoppiamento sessuale. La cerebralità di Petix non riesce a concepire che quell'orrore nasca dalla fisicità dei corpi. Egli vuole eliminare il corpo dell'uomo, l'umanità alienata dentro quel casone perché lui stesso è alienato. Il pensiero che possa essere ulteriormente popolato attraverso un atto sessuale lo rende furente. Il casone si umanizza e diventa il grande ventre di una gestazione disperata. La signora Porrella rappresenta la caparbità estrema di questa disperazione rassegnata. Alla fine della novella il narratore è finalmente in grado di dire il fatto in sé. I signori Porrella escono per una passeggiata al viale Nomentano. Procedono lentamente fino al punto, proprio sul fiume, in cui solitamente si fermano per riposare. Mentre si avvicinano vedono Petix nel posto dove si sarebbero dovuti sedere, ne provano fastidio ma procedono. A questo punto Petix afferra la donna e la getta nel fiume grosso. Quando la vita finalmente sta per vincere, Petix la distrugge.

Lo spazio urbano ha un'importanza fondamentale nella vicenda. Il casone lercio e in rovina è l'oggetto urbano attraverso cui Pirandello esprime lo specifico spazio di rappresentazione del personaggio, con riferimento anche all'intero processo urbano di Roma, che all'altezza del 1921 l'autore aveva avuto modo di osservare nei suoi esiti. Il casone è il simbolo e contemporaneamente la causa dello sprofondamento morale dell'umanità che in esso vive. La bruttezza e la miseria che lo caratterizzano finiscono per diventare normali e sono assorbite dagli esseri umani che vi gravitano intorno. La descrizione avviene attraverso dettagli che formalizzano uno spazio che determina la coscienza del personaggio, ma che allo stesso tempo è la proiezione della sua anima oscura e degradata.

La riflessione di Pirandello su questo spazio è in primo luogo storica per diventare, subito dopo, sociologica, perché va a definire il modo in cui quella fetta di società è determinata dallo spazio in cui vive. La bellezza delle ville e dei giardini è sostituita dalla bruttezza delle nuove rovine, in cui abitano reietti che si adeguano a quello spazio urbano, che lo fanno proprio. I nuovi ruderi non fanno pensare alla grandezza del passato, come le antiche rovine. Al contrario sono sporchi e sudici, cadono a pezzi e sbattono in faccia a chi le guarda la miseria del presente. La loro bruttezza si trasferisce nell'animo di chi le guarda.

L'omicidio effettuato da Petix ha origine nella sua capacità di meditare, di comprendere l'orrore che c'è in quello spazio di vita urbana e di rimanerne in qualche modo estraneo. La sua immaginazione, con uno spietato processo mentale, concettualizza e formalizza simbolicamente lo spazio in cui vive. Lo spazio sociale in cui egli vive determina la distruzione dell'uomo in un senso duplice: da una parte Petix osserva quell'umanità reietta, distrutta cioè dall'oggetto in cui vive, dall'altra lo spazio sociale agisce sulla sua psicologia e si genera in lui, che è paradossalmente un osservatore esterno dall'interno, un odio così furente da desiderare e attuare la distruzione dell'uomo.

L'esistenza di luoghi urbani così degradati, privi di una storia e con un'identità a sua volta degradante, fa sì che i cittadini assorbano questa identità, la facciano propria e in essa finiscano per riconoscersi. Il lerciume urbano e l'alienazione del personaggio che Pirandello descrive sono anche una conseguenza della folle speculazione edilizia, che per Roma diventa come una malattia da cui è difficile guarire ancora oggi e che genera malessere. Dopo la distruzione dell'uomo attuata dal casone e quella attuata da Petix, non può che esserci l'afasia, il rifiuto a verbalizzare lo stato dei fatti e quello interiore.

9. Sguardi

La città può essere osservata da una molteplicità di sguardi e apparire sempre diversa perché diverso è il processo di immaginazione che elabora la forma della città. La soggettività delle percezioni, che crea verità plurali in ognuno dei personaggi, per Pirandello è la questione fondamentale dell'incomunicabilità umana, ma è anche l'essenza primaria del tempo in cui si trova a vivere. Non esiste una verità oggettiva, né un modo oggettivo di percepire il reale, ma esistono tante verità quanti sono gli esseri umani. Roma può essere vista attraverso gli occhi di personaggi che, forestieri come il loro autore, visitano la città e portano in essa la loro dimensione interiore, ma può anche essere vista attraverso lo sguardo straniato di chi dopo moltissimi anni torna a Roma e non trova più la città che conosceva. Lo spazio di rappresentazione non coincide più con la rappresentazione dello spazio che l'ha creato, generando straniamento e un senso di spaesamento. Questi sguardi straniati restituiscono l'immagine di una città che, nelle sue vesti classiche e papaline, ha una sua forte identità, ma nelle sue vesti moderne è soggetta a cambiamenti continui e non ha ancora trovato la sua identità.

In *Un'altra allodola* (1897) Santi Currao va a prendere alla stazione l'amico Luca Pelletta che ha deciso di trasferirsi a Roma. Luca stenta a riconoscere Santi, sia perché invecchiato sia perché molto povero, i suoi vestiti sono logori e la sua persona non è curata.

Santi lo invita ad andare a piedi dal momento che abita vicino, in fondo al viale, e gli chiede di non ricordare in alcun modo il paese da cui provengono. I due nel corso della passeggiata scoprono qualcosa in più l'uno dell'altro: Luca non ha bagagli, a parte qualche libro e un po' di biancheria, e forse resterà a Roma per sempre. È convinto che essere padrone del suo, per quanto poco, a Roma lo renda libero e sente che Roma è la sua città. Santi, già consapevole della vita urbana, è perplesso. Arrivati a casa, Luca è sorpreso dalla miseria in cui vive Santi. Gli chiede nuovamente della moglie e Santi gli dice di essere stato tradito, probabilmente perché la moglie voleva fuggire dalla povertà, e che adesso la donna si prostituisce. Anche Luca è povero, Santi lo capisce e sa che sta per intraprendere il suo stesso percorso. Nella conclusione torna protagonista la città:

– Sei pallido perché sei povero! – raffibbiò il Currao. – Via, usciamo! Tu vuoi certo vedere il Colosseo al lume di luna.

Luca accettò con entusiasmo la proposta, e s'avviarono in silenzio. Davanti alla soglia di casa, il Pelletta trattenne per un braccio l'amico, poi gli battè la spalla con una mano e gli disse, socchiudendo gli occhi:

– Santi, risorgeremo! Lascia fare a me!

– Statti quieto... – brontolò il Currao.

E tutti e due si perdettero nell'ombra. (vol. I, p. 780)

Il Pelletta è una delle tante allodole attratte dallo specchietto che è Roma. I suoi occhi non vedono la città in sé, con i suoi spazi, ma quello che la città potrebbe offrire in termini di realizzazione personale ed economica. Sostanzialmente la contrapposizione è fra la pienezza delle illusioni di Pelletta, che arriva a Roma con un immaginario precostituito, e la totale assenza di illusioni di Currao, che ha già un suo spazio di rappresentazione. La prima nasce dalla mancanza di esperienza urbana, la seconda dalla conoscenza della città. Sotto l'apparenza maestosa di Roma si cela la difficoltà esistenziale del ceto sociale medio-basso. Currao, che sa quale sia la realtà urbana, ma intanto vuole offrire all'amico, che si autoinganna, la visione della città monumentale, la Roma dello stereotipo turistico e dell'immaginario collettivo, la Roma del Colosseo. Per un attimo, guardando il Colosseo, illuminato dalla luna, si può dimenticare di essere poveri, si può sperare nel bello. Il Colosseo, in simbiosi con l'elemento naturale della luna, chiaramente diventa lo spazio di rappresentazione che definisce la parte identitaria di Roma, quella antica, che Pirandello ha esperito personalmente. In una lettera del 27 novembre 1887 Pirandello, appena arrivato a Roma, fa sapere alla famiglia di essere stato accompagnato da Tito Mammoli "a vedere il

Colosseo illuminato dalla luna²²⁸”. Per i due personaggi quello spazio diventa identitario e confortante, ma è inevitabile che si perdano nell’ombra.

La novella *La balia* (1903) è centrata sulle caratteristiche della borghesia romana, oggetto privilegiato dell’osservazione di Pirandello. Il mondo borghese è ipocrita, schiacciato dalle convenzioni sociali e dagli stereotipi, noncurante spesso dei diritti e dei valori della classe più debole. Il fatto che uno dei protagonisti sia portavoce dei valori socialisti crea il cortocircuito che consente di dissacrare umoristicamente il socialismo, al quale ideologicamente lo stesso Pirandello era legato²²⁹. Il canale attraverso cui avviene questo smascheramento del socialismo e dell’ipocrisia borghese è la giovane balia siciliana, attraverso gli occhi innocenti della quale è guardata Roma.

La novella è ambientata inizialmente in Sicilia. Una madre riceve la lettera del genero, Ennio Mori, socialista, che le chiede una balia siciliana per il bambino che la moglie Ersilia ha appena partorito. Il padre della ragazza ha una brillante idea: mandarle come balia Annicchia, la moglie di un uomo poco raccomandabile che lui stesso ha cacciato dal lavoro “per le sue idee rivoluzionarie” e che si trova adesso in carcere. La donna, che la famiglia conosce da sempre, ha partorito da poco e ha latte sufficiente per il nipote. Il vantaggio più grande di questa scelta è per il padre, che dimostrerebbe così a tutto il paese la solidità del suo socialismo e la bontà del suo cuore. Annicchia, nonostante sia perplessa perché non vorrebbe lasciare il figlio, decide di partire senza il consenso della suocera per lavorare. La vicenda si sposta, quindi, a Roma ed è ambientata più in interno che in esterno. La bellezza di Roma si contrappone alla miseria umana, seppur non materiale, dell’interno borghese. Ennio Mori aspetta Annicchia alla stazione. La ragazza è entusiasta, seppur impaurita dalle tante novità. Nel suo immaginario Roma è la città del papa, quindi la vecchia Roma. In un denso indiretto libero Pirandello ci trasmette i pensieri della ragazza:

Ov’era giunta? Si provava a guardare fuori dalla vettura; ma gli occhi le dolevano. Avrebbe avuto tanto tempo di veder Roma, la grande città dov’era il Papa! Intanto già si trovava accanto a uno che lei conosceva, e tra poco avrebbe riveduto la “signorina sua” e si sarebbe di nuovo sentita quasi nel suo paese. (vol. I, p. 794)

Invece Ersilia²³⁰, nella casa borghese di via Sistina, accoglie la ragazza con freddezza e con un certo senso di superiorità. Annicchia, una volta pulitasi dalla sporcizia accumulata durante il viaggio e dopo che il suo latte è analizzato dal medico, può allattare il bambino, che

²²⁸ Vd. Pirandello, *Lettere giovanili*, cit., p. 233.

²²⁹ Vd. Providenti, *Pirandello impolitico*, cit., p. 201.

²³⁰ Per un’analisi delle novelle che focalizza il rapporto fra le due donne vd. L. Sarti, “Noi donne siamo fatte per patire”. *Trame femminili a confronto ne La balia di Pirandello, dalla pagina allo schermo*, in “Pirandelliana”, n. 5, 2011, pp. 143-153.

in pochi giorni diventa florido e vivace. La ragazza è del tutto dedita al bambino e a rendere contenta Ersilia, la quale invece è sempre inquieta, scortese, insoddisfatta e arriva addirittura a essere gelosa della balia. Il marito, esasperato ma inetto, vorrebbe applicare i suoi principi socialisti, ma questi si scontrano sia con la pochezza intellettuale e morale della moglie sia con la sua stessa inettitudine. Annicchia guarda Roma e la ricchezza della casa con occhi innocenti, capaci di meravigliarsi, mentre Ersilia, supponente, non fa che ricordarle che a Roma la vita è diversa, proprio lei che, dal punto di vista del marito, pur vivendo a Roma da due anni è incapace di gestire la casa o di uscire da sola in città per soddisfare anche solo i bisogni primari della famiglia. Finalmente Annicchia, sontuosamente vestita da balia, vede Roma per la prima volta:

Annicchia si provò ad alzare gli occhi e a tener alta la testa. A poco a poco, la meraviglia dello spettacolo insolito e grandioso della città le fece scordar la vergogna, e si mise a guardare come un'allocchita, dove Ersilia le indicava.

– Gesù, Gesù – mormorava tra sé Annicchia, che cose grandi! Che cose...

Rientrò in casa, da quella prima passeggiata, stordita, quasi vacillante, con gli orecchi che le ronzavano, come se fosse stata in mezzo a un tumulto e avesse faticato tanto a uscirne. E si sentì di gran lunga, di gran lunga più lontana dal suo paese, come non si sarebbe mai immaginato, e quasi sperduta in un altro mondo, che non le pareva ancor vero. (vol. I, p. 800)

La povera ragazza proveniente dalla Sicilia, da un paese dal quale non era mai uscita, si sente dispersa nella grandiosa città, esattamente come gli uomini dispersi nel labirinto urbano di *Alberi cittadini*. La passeggiata urbana segna la distanza enorme dal suo paese in Sicilia. Lo spostamento di Annicchia a Roma è forzato e dettato dall'indigenza, ma in lei più che la speranza del successo economico, domina la paura dell'ignoto. Roma la stupisce e la stordisce. I suoi occhi vedono una grandezza che la fa sentire ancora più lontana dal suo mondo. Roma nel suo immaginario è la città dove risiede il papa, ma lei vive la realtà spietata della nuova Roma borghese, simboleggiata dal pacchiano vestito da balia che è costretta a indossare e del quale lei, nella sua semplicità, prova vergogna. Quel vestito non rappresenta lei, ma lo *status* sociale della famiglia borghese per la quale lavora.

La vita procede fra la scontentezza e la gelosia di Ersilia, quando, all'improvviso, arriva come un turbine nella casa romana Titta, il marito della balia, ed è furioso. Il loro bambino è morto, sua madre è morta e lui chiede conto e ragione alla moglie e ai datori di lavoro. Ennio lo caccia prontamente, ma la ragazza è sconvolta. Sta male, ha una violenta febbre e il suo seno non produce più latte. Ersilia, esasperata e scontenta, chiede al marito di mandarla in ospedale e poi di licenziarla. Non ha scrupoli di coscienza per la ragazza che ha perso il figlio, che ha perso tutto. Inutilmente il marito prova a farla ragionare: Ersilia la

licenzia, senza farsi impietosire dalle lacrime della ragazza, che non sa dove andare. Disperata, accetta di essere aiutata da Felicissimo Ramicelli, scrivano dello studio di Ennio invaghito di lei fin dal primo momento e convinto che tutte le balie siano ragazze facili.

Tutta la novella è attraversata dal tema del socialismo e dell'uguaglianza fra gli uomini. Il padre di Ersilia, per convenienza, è socialista. Ennio Mori, fin da subito definito "signor avvocato socialista" (vol. I, p. 787), fa parte effettivamente del partito e talora riceve visite dagli "amici del partito", con i quali discutono di "*L'educazione del proletariato... Programma minimo*" (vol. I, p. 803). Dalla vicenda della balia Ennio trae spunto per una conferenza:

Riflettendo intorno al triste caso di quel bambino morto laggiù in Sicilia, aveva pensato a un passo dell'opera del Malon *Le socialisme intégral*; e invece di farsene un rimorso, s'era proposto di farne argomento per una conferenza che avrebbe tenuto al Circolo Socialista fra qualche giorno. (vol. I, p. 808)

Ennio si scontra con l'insensibilità della moglie verso Annicchia, ma anche la sua indifferenza e la sua incapacità di imporsi sono colpevoli. Il suo socialismo è un'ipocrisia borghese e forse intellettuale. Una risata amara ed emblematica chiude la vicenda. Il Mori richiama al lavoro Felicissimo:

E il Mori gli porse da ricopiare le cartelle già scritte della conferenza. Poi seguì:
"L'eguaglianza tra gli uomini secondo il socialismo, come diceva il Malon, si deve quindi intendere in un duplice senso relativo: 1° che tutti gli uomini, perché tali, abbiano assicurate le condizioni dell'esistenza; 2° che quindi gli uomini siano uguali nel punto di partenza alla lotta per la vita, sicché ognuno svolga liberamente la propria personalità a parità di condizioni sociali; mentre ora il bambino che nasce sano e robusto, ma povero, deve soccombere nella concorrenza con un bambino nato debole ma ricco..."
– Signor Ramicelli!
– Avvocato!
– Che ha? È impazzito? Perché ride così? (vol. I, p. 809)

La risata incontrollabile di Felicissimo squarcia il velo dell'ipocrisia borghese, che si apre al lettore in tutta la sua miseria e in tutti i suoi condizionamenti. A farla esplodere è la contraddizione fra la realtà dei comportamenti di Ennio, che da buon inetto avalla la spietatezza sociale dell'inconsistente moglie, e la teoria impraticabile da lui stesso elaborata. Ennio non è migliore della capricciosa Ersilia. Il socialismo, veicolato dalla classe borghese, è un'illusione, anche a Roma, e Pirandello le illusioni le ha ormai perse.

In alcune novelle i personaggi passeggiano attraverso una Roma monumentale, la Roma del turismo. Essere turista di per sé implica il fatto di essere forestieri e quindi di guardare e scoprire per diletto una città che non si conosce, senza avere l'obbligo di un

rispecchiamento identitario in quello spazio. Vagare per la città ammirando la bellezza ha spesso una funzione pacificante e tuttavia questa bellezza non è mai priva della complessa dimensione esistenziale dei personaggi.

La buon'anima (1904) è una novella non romana, nella quale però due novelli sposi si recano a Roma per il viaggio di nozze. Lei è una vedova che cerca di riprodurre con il secondo marito esattamente tutto quello che aveva vissuto con il primo. Nonostante Roma sia un luogo plurale, in questa novella la città diventa uno spazio turistico da riprodurre in serie, identico a sé stesso. Gli sposi novelli partono in treno per raggiungere Roma, dove la sposa aveva già fatto il suo primo viaggio di nozze.

– Stordito, eh? – gli disse. – Anche a me ha fatto lo stesso effetto la prima volta... Ma vedrai: Roma ti piacerà. Guarda, guarda... Piazza delle Terme... Terme di Diocleziano... Santa Maria degli Angeli... e quella là, voltati!, fino in fondo, Via Nazionale... magnifica, non è vero? Poi ci passeremo... (vol. I, p. 920)

La donna, elenca, nel percorso per raggiungere l'albergo, i luoghi visibili dalla vettura e che lei già conosce. Essi fanno parte del suo immaginario turistico e del bagaglio personale che ha costruito con il precedente marito, la cui presenza è invasiva. La donna ha cioè un suo spazio di rappresentazione della città che impone al secondo marito, tanto da condurlo nello stesso albergo in cui era stata con il primo, l'Hotel Vittoria. Poi, come rassicurata dal fatto che tutto sia uguale alla prima volta, in albergo si fa dare anche la stessa camera dove aveva dormito con il primo marito. L'impressione è che il tentativo del personaggio di ricostruire gli stessi movimenti negli stessi spazi riproduca la difficoltà esistenziale della donna a staccarsi dal primo marito. Il viaggio, infatti, continua su questa stessa linea di condotta:

Per tutto il tempo che durò il viaggio di nozze, non solamente poi si coricò in quello stesso letto, ma desinò e cenò anche negli stessi ristoranti, dove la buon'anima aveva condotto a desinare la moglie; andò in giro per Roma, seguendo come un cagnolino i passi della buon'anima che guidava nel ricordo della moglie; visitò le antichità e i musei e le gallerie e le chiese e i giardini, vedendo e osservando tutto ciò che la buon'anima aveva fatto vedere e osservare alla moglie. (vol. I, p. 921)

Roma, città aperta a tutti, in questa novella si chiude nella tragicomica ripetizione di luoghi, e gesti, sempre uguali a sé stessi, in cui la donna incredibilmente cerca un rispecchiamento. Ogni passo sembra guidato dal marito morto, mentre il marito vivo non riesce a identificarsi in quei luoghi, approdando a un profondo malessere esistenziale.

Nella novella *Tutto per bene* (1906), è narrato un lungo tradimento ai danni di un marito, che lo scopre, però, molto tempo dopo la morte della moglie. L'ambiente è quello alto-borghese dei funzionari ministeriali e degli onorevoli e lo spazio è quello della Roma

borghese. La protagonista Silvia Ascensi arriva a Roma da Perugia per provare a trovare lavoro da insegnante. Ritene che in questo intento possa aiutarla l'onorevole Verona, ex allievo del padre. Dopo la visita all'onorevole, che la conduce al ministero per presentarle chi potrebbe aiutarla, Silvia passa qualche giorno a Roma:

Due giorni dopo, Silvia Ascensi ritornò sola al Ministero. S'era subito accorta che per il cavalier Lori non aveva proprio bisogno di alcun'altra raccomandazione. E con la più ingenua semplicità del mondo andò a dirgli che non poteva più assolutamente lasciare Roma: aveva tanto girato in quei tre giorni, senza mai stancarsi, e tanto ammirato le ville solitarie vegliate dai cipressi, la soavità silenziosa degli orti dell'Aventino e del Celio, la solennità tragica delle rovine e di certe vie antiche, come l'Appia, e la chiara freschezza del Tevere... S'era innamorata di Roma, insomma, e voleva esservi trasferita, senz'altro. (vol. II, p. 252)

La giovane donna si innamora della Roma monumentale, quella con i tratti identitari più forti. Il suo approccio alla città è emotivo, non razionale, per questo dice di essersi innamorata. Vuole vivere a Roma per la sua bellezza incantevole, senza razionalizzare le sue motivazioni. Dalle sue parole, inoltre, non emerge la Roma stereotipata del turismo, ma una Roma filtrata attraverso la sua sensibilità, capace di cogliere il *genius loci* in cui l'equilibrio fra natura e architettura è totale. Silvia non verrà trasferita, nonostante l'importante conoscenza con l'onorevole Verona, ma sposerà il Lori e, come si scoprirà solo alla fine della novella, diventa amante dell'onorevole. Ottiene di vivere nella Roma moderna, in una ricca casa borghese ma il prezzo da pagare sarà vivere nella finzione.

In due novelle i personaggi tornano a Roma dopo esserne stati lontani per moltissimo tempo. L'approccio che essi hanno con la terza Roma può essere o di adattamento o di spaesamento.

In *Musica vecchia* (1910) la signorina Milla riceve in casa, a sorpresa, la visita di un anziano musicista, il Maestro Icilio Saporini. La donna, in attesa del signor Begler, violoncellista tedesco molto esuberante, per recarsi a un concerto, ha fretta. Il maestro chiede a Milla della madre, che però è morta diversi anni prima. Il Maestro accompagna la signorina Milla al concerto in vettura e gli racconta di sé. Fra il 1846 e il 1849, ha vissuto a Roma e poi è emigrato in America, a New York, dove ha vissuto tutta la sua vita insegnando musica. I discorsi del maestro sono difficili da decifrare per Milla perché egli si riferisce a eventi storici molto lontani dalla vita dell'attuale Roma e ormai sconosciuti o dimenticati dai più giovani. Il maestro le narra il suo periodo romano, mescolando eventi musicali e politici, in un racconto piuttosto complicato. La distanza è bidimensionale: è una distanza sia nel tempo sia nello spazio. La ragazza non può riconoscere una Roma così lontana nel tempo e che lei non ha

vissuto e l'anziano maestro non può riconoscere una città ormai troppo diversa, cambiata, in cui la rappresentazione dello spazio è altra.

Ma forse, povero vecchietto, si figurava di trovare Roma, quale l'aveva lasciata nel 1849. Roma, la sua Roma, quella che viveva per lui nei suoi ricordi lontani era invece sparita; scomparsi, morti, tutti i conoscenti della sua generazione. [...] Dov'era giunto? Dalla Roma d'oggi a quella della sua gioventù, quanto cammino! E s'era messo appena arrivato, per questo cammino, a ritroso, con l'animo pieno d'angoscia, a cercar nella Roma d'oggi le tracce dell'antica vita. (vol. II, p. 480)

Ora, passando per via del Governo Vecchio il maestro ricorda che proprio lì viveva Margherita, madre della signorina Milla. "Era già una fortuna aver ritrovato, nella vecchia via, ancora in piedi, la casa. Non solo le case, ma anche tante e tante vie erano scomparse!" (vol. II, p. 480) Attraverso la figura di questo anziano emigrato, tornato alla fine della sua vita a Roma, Pirandello rappresenta gli esiti dei grandi cambiamenti urbanistici della Roma capitale. Il vecchio maestro non riconosce più la città, ha perso i punti di riferimento perché è cambiata la rappresentazione dello spazio che finisce per non combaciare più con il suo spazio di rappresentazione. La commozione del maestro si genera quando trova nel nuovo spazio urbano qualcosa che c'era anche nel vecchio spazio urbano a lui noto e in cui può riconoscersi. Invece proprio in questo piccolo spazio urbano di via del Governo Vecchio, che il vecchietto crede non toccato dalla modernità, viene denigrata, attraverso le sonore pernacchie del signor Begler, la musica vecchia che lui amava e che tanto è diversa dalla musica moderna. Sessant'anni separano il maestro nello spazio e nel tempo dalla vecchia Roma, niente è più riconoscibile, ed egli è spaesato. Questo senso di spaesamento è dato proprio dalla modernità, che attraverso l'immagine della terza Roma incombe. In punto di morte la signorina Milla prova a fargli dono di una musica vecchia, dissacrata immediatamente dalla pernacchia del tedesco, sulla quale il maestro muore.

Filo d'aria (1914) è una novella interamente ambientata in un interno borghese romano. Un anziano uomo vive a letto assistito dal figlio e dalla sua famiglia. L'uomo, che immotivatamente percepisce dei cambiamenti nell'atteggiamento di coloro che lo circondano, si sente ormai distante da tutti e fa una sorta di resoconto della sua vita. Dopo essersi arricchito in Argentina, è tornato a Roma per ricongiungersi con il figlio:

Quattr'anni addietro era rimpatriato infermo, quasi moribondo: orribilmente gonfio dall'idropisia, ossidate le arterie, rovinato il rene, rovinato il cuore. Ma non s'era dato per vinto: pur così, coi giorni, forse con le ore contate, aveva voluto comperare a Roma alcuni terreni per nuove costruzioni, e subito, aveva cominciato i lavori facendosi trasportare su una sedia a ruote nei cantieri, per vivere in mezzo agli operai, nel trambusto dell'opera: scabro come una roccia, tumefatto, enorme: di quindici giorni in quindici giorni s'era fatto cavar dal ventre il siero a litri, e via di nuovo tra i lavori, finché un colpo

d'apoplezia, due anni fa, non lo aveva fulminato, là su quella sedia, pur senza finirlo.
(vol. III, pp. 35-36)

In questa novella si mescolano passato e presente in una sorta di stato di sospensione fra la vita e la morte. C'è una forte contrapposizione fra la precedente e vitalissima esistenza dell'uomo e la sua attuale condizione esistenziale. Questo scarto fra vita e morte è rappresentato simbolicamente dal filo d'aria primaverile, che entrando dalla finestra va a sfiorare l'uomo ormai quasi esanime. Lo sfiora ma lui, ormai lontano dalla vita, ha difficoltà a riconoscerlo. Lo spazio si materializza attraverso il filo d'aria. Nel resoconto della vita la corsa alla realizzazione economica è centrale per quest'uomo e fra le tante cose, tornato a Roma, acquista dei terreni per costruire case gestendo lui stesso i cantieri, nonostante la malattia. La città, vista attraverso gli occhi del personaggio, ha una vitalità che corrisponde alla possibilità di fare investimenti economici. Roma è il luogo in cui quest'uomo, attraverso l'edilizia, completa il suo percorso di borghesizzazione. Il nuovo *status* sociale alto-borghese non è raggiunto da lui, ma dal figlio che vive, lavoricchiando appena, delle rendite generate dagli investimenti edilizi del padre.

10. Il vuoto in una via

Diverse novelle sono caratterizzate da vere e proprie passeggiate urbane, in cui i personaggi per un motivo o per un altro attraversano alcune zone di Roma, di solito ben note all'autore. Pirandello, oltre a spostare continuamente la sua residenza, era solito fare lunghe passeggiate in città. In una lettera giovanile alla sorella narra come una sera, dopo il teatro, rimasto fuori da casa senza chiavi, per non disturbare la padrona di casa a tarda ora, abbia trascorso l'intera notte a vagare per la città confrontandosi con i monumenti romani.

La passeggiata urbana si apre a significati altri e profondi nel Novecento. Può trattarsi di una passeggiata per raggiungere un luogo oppure di una passeggiata senza meta, essa comunque rappresenta un percorso che l'uomo compie attraverso lo spazio urbano di Roma. Attraversare la città, vagare per essa, muoversi nel suo spazio a piedi comporta sempre l'emersione di una condizione esistenziale. Il corpo e la mente si muovono in un corpo altro che è la città. Attraverso queste novelle è possibile comprendere la difficoltà di una condizione umana che tende a uccidere il fluire della vita all'interno di forme fisse alienanti. Le forme sociali creano condizionamenti psicologici dai quali il personaggio ha difficoltà a sottrarsi, se non attraverso un atto radicale, cioè la follia. Spesso è la dimensione borghese del matrimonio e della famiglia a creare i condizionamenti. Quando il personaggio, per un evento imprevisto, si rende conto di aver sempre vissuto in una forma che ha compresso la sua vita

vera, strazia sé stesso e la propria mente in serrati processi ragionativi e conoscitivi, perché cerca quel senso dell'agire quotidiano che ha perduto e che non può più recuperare. Squarciando il velo si trova di fronte alla possibilità di continuare a vivere nel fluire della vita vera, o uccidendosi o vivendo fuori dalle forme, come un folle. Dunque le novelle urbane in cui sono presenti passeggiate urbane sono anche quelle in cui il personaggio, in modo apparentemente cerebrale, prende coscienza di una condizione esistenziale e ne cerca il senso. Quello che è più interessante è che c'è una corrispondenza fra il movimento nello spazio e la presa di coscienza. La ricerca del personaggio si svolge negli spazi urbani che Pirandello conosce meglio, che, quindi, sono filtrati attraverso un duplice sguardo, quello del personaggio che ha una sua autonomia e quello dell'autore. Un altro elemento di grande interesse è che il personaggio è quasi sempre solo nelle sue passeggiate urbane, contrariamente a ciò che avviene, ad esempio, in Pasolini, in cui il personaggio attraversa Roma o i dintorni sempre accompagnato da qualcuno con il quale dialoga.

La Roma notturna si accorda perfettamente allo stato d'animo del protagonista de *L'uscita del vedovo* (1906). La novella narra la storia del pesante condizionamento psicologico che una moglie riesce a esercitare sul marito. Il tema è autobiografico e concerne un aspetto molto doloroso della vita dell'autore, cioè la morbosa gelosia della moglie. La moglie del signor Piovanelli prova nei confronti del marito una gelosia soffocante, irosa e irrazionale, che diventa per lui una gabbia. È talmente gelosa che si augura che il marito muoia prima di lei in modo tale che lui non conosca altre donne. La prima parte della novella contiene dei dialoghi fra il marito e la moglie che sfiorano l'assurdo ed è ambientata nell'interno borghese in cui vivono. L'interno è il luogo in cui si crea la forma e in cui si consolida l'alterazione della coscienza. Nella seconda parte il narratore, anche tramite indiretti liberi, riporta lo stato d'animo del signor Piovanelli alle continue scenate della moglie: "Tutte le donne della terra eran diventate per lui un incubo: tante nemiche della sua pace." (vol. II, p. 211) L'atteggiamento del signor Piovanelli è condizionato dai continui e immotivati rimproveri della moglie, che lo esasperano. Nella terza parte la moglie gelosa muore di polmonite. Il suo amore è così ossessivo che, prima di morire, prova a strozzare il marito, che arriva a giurarle che non toccherà mai un'altra donna. Eppure la morte della donna è un grande dolore per lui. Si dedica totalmente ai figli e prende una vecchia serva che lo aiuti. L'uomo è affranto, sente moltissimo la mancanza della moglie. La vecchia serva lo esorta a uscire un po' da casa per prendere aria, ma lui ha un blocco. Nella quarta parte si insinua nel pensiero dell'uomo la possibilità di avvicinarsi ad altre donne: in un indiretto libero che riporta i pensieri dell'uomo questi immagina di incontrare altre donne e in

particolare la guantaia che era descritta dalla moglie come una sfrontata, mentre invece è una donna molto garbata. La serva, che lo vede molto provato, continua a insistere perché lui esca da casa e finalmente si decide.

Nell'ultima parte è descritta la lunga passeggiata urbana del vedovo. Il passo è una straordinaria mescolanza fra il percorso fisico attraverso la città, gli oggetti che incontra, i ricordi della moglie e le sue emozioni. La passeggiata è notturna, perché il buio, di solito, in Pirandello è la dimensione del vuoto interiore. La notte, inoltre, nella narrativa modernista è spesso la metonimia del desiderio e dell'inconscio²³¹, cioè di quegli aspetti dell'io che si vorrebbero tenere nascosti. La prima sensazione che il vedovo prova per le vie della città di sera è di smarrimento, perché deve confrontarsi proprio con il suo desiderio e con l'inconscio:

Appena sulla via, si vide come sperduto. Da anni e anni non andava più fuori, la sera. Il buio, il silenzio gli fecero un'impressione quasi lugubre... e quel riverberò là, vacillante, del gas sul lastricato... e più in là, in fondo, nella piazza deserta, quelle lanterne vaghe delle vetture... Dove si sarebbe diretto? Scese verso Piazza delle Terme, tutta sonora dell'acqua luminosa della fontana delle Najadi. Ricordò che la moglie non voleva ch'egli si fermasse a guardare quelle Najadi sguajate. E non si fermò. (vol. II, pp. 215-216)

I passi che il corpo percorre coincidono con un progressivo innescarsi nell'uomo di ricordi attraverso cui prende coscienza dell'assurdità delle pretese e delle riflessioni della moglie. La via contiene oggetti urbani ben precisi: la luce a gas vacillante sul lastricato e la luce delle lanterne vaghe e tremolanti. Il fascio di luce illumina una porzione di strada e si può collegare con i lanternini della lanterninosofia espressa da Paleari ne *Il fu Mattia Pascal*. Queste luci vacillanti, vaghe rendono per immagini il lanternino di Piovanelli, la forma in cui ha vissuto tutta la vita e che con la morte della moglie vacilla. La piazza, luogo della socialità, è ancora una volta deserta, piena solo del rumore dell'acqua. Questo spazio urbano è il corrispettivo della desertificazione psicologica e delle incertezze di Piovanelli, annichilito dalla forma che per lui ha assunto il matrimonio. L'indiretto libero ci mette a parte dei pensieri, dei ricordi e delle emozioni dell'uomo che, ad esempio, ripensa al fatto che la moglie si chiedesse perché non riproducessero nelle statue uomini nudi piuttosto che donne: "Ma in Piazza Navona, veramente... la fontana del Moro... E poi, gli uomini nudi... in atteggiamenti procaci... via, forse sarebbero stati un pochino più scandalosi... Teodoro Piovanelli, così pensando, ebbe un barlume di sorriso su le labbra amare; e imboccò via Nazionale." (vol. II, p. 216) L'area in cui si muove il personaggio è quella del quartiere del Macao, oggi Castro Pretorio. Torna ancora una volta questa zona, ben nota all'autore, come parte del tutto di

²³¹ Vd. J. R. Giles, *The Urban Nightspace*, in *The Cambridge Companion to the City in Literature*, ed. by K. R. McNamara, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 115.

Roma. Via Nazionale era, inoltre, una delle arterie principali della terza Roma, sempre affollata. Passo dopo passo nell'uomo emergono ricordi e pensieri. Il brano mostra una sorta di processo maieutico della coscienza e vale la pena di leggerlo:

A mano a mano che andava, sopite immagini, impressioni rimaste nella sua coscienza d'altri tempi, non cancellate, sì svanite a lui per il sovrapporsi d'altri stati di coscienza opprimenti, gli si ridestavano, sommovendo e disgregando a poco a poco, con un senso di dolce pena, la triste compagine della coscienza presente. E ascoltò dentro di sé la voce lontana lontana di lui stesso, qual era in gioventù; la voce delle memorie sepolte, che risorgevano al respiro di quell'aria notturna, al suono de' suoi passi nel silenzio della via. (vol. II, p. 216)

Nella libertà della passeggiata notturna riemerge l'io di Piovanelli soffocato da tanta costrizione e colpevolizzazione. La coppia oppositiva suono-silenzio è straordinaria e opera all'interno di uno spazio di percorrenza. Il corpo di Piovanelli si muove generando un sonoro suono nella via silenziosa e quel suono vibrante dei suoi passi, oltre a rendere tridimensionale la percezione dello spazio, è anche il corrispettivo della voce delle memorie sepolte, silenziose per tanto tempo. Le strade aperte della città lo aiutano a riaprirsi, mentre la distanza che percorre è segnata dai passi. Egli attraversa le strade della città consentendo alla mente di riappropriarsi di sé stessa e della propria autonomia, di fare cioè quello che la moglie gli impediva di fare. "Arrivato all'imboccatura di Via del Boschetto, s'arrestò, come se qualcuno a un tratto lo avesse trattenuto. Si guardò attorno; poi, perplessa, con infinita tristezza, guardò giù per quella via, e scosse mestamente il capo." (vol. II, p. 216) Piovanelli arriva a via del Boschetto, una traversa di via Nazionale, seguendo un percorso urbano che non è casuale ma determinato dall'inconscio e dal desiderio, perché proprio in quella via viveva l'unica donna con la quale era stato prima della moglie, una donna che si prostituiva. Il suo movimento si blocca e inizia una stasi fisica. Il corpo è immobile davanti alla via di notte e nel silenzio, mentre nella mente inizia una sorta di lotta fra il conscio e l'incoscio: Piovanelli prova a rinnegare con la coscienza il pensiero che stare con questa donna non sarebbe un tradimento verso la moglie, perché la conosceva già prima. E così, spinto dalla curiosità, non per interesse, come suggerisce il narratore svelando l'autoinganno del protagonista, segue la via e arriva di fronte alla casa, dove trova tutto uguale. Sconvolto per questa nuova situazione, prova una forte emozione ma: "Violentemente gli si ricompose la coscienza tetra e dura del suo stato presente; rivide in un baleno col pensiero la camera dei bambini e quel ritratto, là, vigilante, terribile, della moglie; e s'arrestò affannato nella corsa che aveva preso. A casa! A casa!" (vol. II, p. 217) Lo spazio urbano esterno è uno spazio di tentazione e peccato, un luogo dove sentirsi in colpa anche solo perché si ha un pensiero o perché si prova un desiderio. La casa, invece, è il luogo della purezza governato dal ritratto intransigente della

moglie. Annetta, la prostituta, però, che lo aveva visto dalla finestra, lo sorprende davanti al portone e lo invita a entrare. Piovanelli è fuori di sé: il senso di colpa lo schiaccia e lo fa vacillare. Entra in casa, in un interno intimo che non è la casa che condivideva con la moglie e nella quale non si riconosce. Quando Annetta prova ad abbracciarlo, l'uomo scoppia in un pianto irrefrenabile. Annetta comprende, ma non immagina quanto sia soverchiante la gabbia psicologica in cui è rinchiuso l'uomo. Piovanelli riconosce l'impossibilità di accedere a un nuovo desiderio e va via col suo fazzoletto listato di nero sulla bocca in silenzio.

La città, ancora una volta rappresentata in una sua singola parte, il Macao, assume nella novella una duplice dimensione, sia di luogo del recupero della coscienza individuale, senza però che questo recupero abbia una funzione liberatoria, sia di luogo della tentazione, di un peccato che non è mai commesso, ma aleggia. La piazza deserta, le vie silenziose e la luce tremolante dell'illuminazione notturna diventano il corrispettivo spaziale urbano del senso di smarrimento e solitudine del protagonista e a loro volta esistono in quanto è lui stesso a cercarle. La passeggiata urbana non è neutra ma è un tentativo, fallimentare, di liberarsi dai condizionamenti psicologici, dalle pressioni che l'uomo, molto mite, vive come soverchianti. È un tentativo di accedere nuovamente alla vita, per un personaggio che è morto alla vita²³².

Ne *Il lume dell'altra casa* (1909) la dimensione urbana è fondamentale sia dal punto di vista spaziale sia da quello esistenziale. Il protagonista, Tullio Buti è impiegato al ministero, vive a pigione in una stanzetta di una casa in un palazzo, circondato da altri palazzi. La camera è piuttosto buia e le pigionanti, le signore Nini, provano a rendere più gradevole la residenza. Il protagonista, però, è un uomo molto schivo, che evita volontariamente l'incontro con l'altro. È sempre solo e sembra che odi la vita: "Nessuno lo aveva mai veduto entrare, di sera, in qualche caffè; molti, invece, schivare di furia le vie più frequentate per subito riimmergersi nell'ombra delle lunghe vie diritte e solitarie dei quartieri alti, e scostarsi ogni volta dal muro e girare attorno al cerchio di luce che i fanali proiettano sui marciapiedi." (vol. II, p. 443) Sia nella dimensione spaziale interna sia in quella esterna Buti cerca il buio, l'ombra, la solitudine. La vita di quest'uomo è descritta attraverso la negazione, non scrive, non riceve lettere, non legge giornali, sostanzialmente schiva la vita. Come tanti dei personaggi pirandelliani vive per vivere, negandosi a tutto. La grande sofferenza provata in passato, a causa dell'uccisione della madre da parte di un padre violento, sembra averlo chiuso a ogni emozione e sentimento. "Passeggiando di sera per le vie solitarie, contava i fanali; non faceva altro; o guardava la sua ombra, o ascoltava l'eco dei suoi passi, o qualche volta si fermava davanti ai giardini delle ville a contemplare i cipressi chiusi

²³² Vd. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., pp. 168-172.

e cupi come lui, più notturni della notte.” (vol. II, p. 444). Le passeggiate urbane di Buti non creano uno spazio di riflessione interiore, ma servono a evitare l’umanità, a non entrare in contatto con la vita, che lui accuratamente scansa. Lo spazio urbano, filtrato dalla coscienza del personaggio, diventa un prolungamento del suo stato interiore: le vie sono solitarie e buie e, camminando, il personaggio evita di esporsi al cerchio di luce proiettato dai fanali sul marciapiede, mentre il rumore dei passi risuona nella via. Vista e udito servono a percepire uno spazio che lo riflette e che lui stesso cerca nella dimensione urbana. Il personaggio è nello spazio che attraversa. Il buio della città è il buio della sua coscienza. I suoi passi rimbombano nelle vie silenziose come gong che gli ricordano di esistere. In questa non vita, a un tratto, succede l’imprevisto, cioè la casualità del tutto ordinaria che cambia tutta la percezione della realtà. Una domenica dopo una lunga passeggiata solitaria per la via Appia, Buti torna a riposare nella stanzetta e, mentre è seduto al buio, una luce illumina tutto: “Ah, ecco. Il lume dell’altra casa. Un lume or ora acceso nella casa dirimpetto: l’alito d’una vita estranea ch’entrava a stenebrare il buio, il vuoto, il deserto della sua esistenza.” (vol. II, p. 444) La luce dell’altra casa è un evento epifanico, che lo apre a tutta la luce che egli prova giornalmente a schivare. Vede, dalla sua finestra attraverso la finestra del palazzo di fronte, una famiglia seduta intorno al desco e, come illuminato, si apre al ricordo di un passato doloroso che aveva provato a rimuovere. Da quel momento ogni giorno invece di passeggiare per le vie solitarie, torna a casa a guardare la vita nell’altra casa e consente a quella visione di sciogliere piano piano i suoi nodi irrisolti. Finché Clotildina, la pigionante, spiando dal buco della serratura, cioè invadendo lo spazio interno del personaggio, non scopre cosa Tullio faccia. Prontamente va a comunicarlo alla famiglia della casa di fronte. Tullio teme di perdere il suo conforto, invece succede ben altro. La donna della casa di fronte, dopo aver spento il lume, si affaccia alla finestra. Ed è proprio la struttura di questo spazio urbano che toglie ogni dubbio al Buti: “Quei due fabbricati altissimi, che aprivano l’uno contro l’altro così da presso gli occhi delle loro finestre, non lasciavano vedere, né, in alto, la striscia chiara di cielo, né, in basso, la striscia nera di terra, chiusa all’imboccatura da un cancello; non lasciavano mai penetrare né un raggio di sole, né un raggio di luna.” (vol. II, pp. 446-447) I personaggi si muovono su un piano tridimensionale: una piccola distanza separa orizzontalmente i due palazzi che si sviluppano verticalmente in altezza. I palazzi sono così alti e così vicini che non si vede la terra in basso e la luce in alto. La donna non può essere uscita che per lui, non per guardare la luna, e rientrando lo saluta. L’epifania non è data da un elemento naturale, come la luna, ma è l’artificio delle costruzioni a determinare prima la visione della famiglia e poi lo sguardo. Divampa fra i due la passione, la donna lascia la famiglia e scappa via con Buti. La

loro felicità, però, è incompleta e la donna soffre per l'assenza dei figli. I due bussano un giorno alla porta delle Nini per poter guardare, pieni di dolore, dalla cameretta buia la finestra di fronte dove si svolge la vita della famiglia.

Lo spazio urbano accompagna i moti dell'anima del personaggio, gli concede spazi di solitudine ma è anche in grado di riaprirlo alla vita e all'amore. Anche in questa novella, come ne *La distruzione dell'uomo*, l'oggetto urbano fondamentale è il palazzo. I palazzi altissimi e vicini sono, infatti, decisivi sia per l'incontro fra i due amanti, sia per compensare in loro la mancanza della famiglia attraverso la possibilità di guardare da una finestra all'altra. Le finestre sono gli occhi dei palazzi, quasi umanizzati, e dentro contengono gli occhi dei due personaggi, creano il canale visivo per attivare prima il cambiamento e poi la comunicazione. La finestra in questa novella è il non-spazio attraverso il quale avviene l'epifania, consentendo alla luce dell'altra finestra di penetrare nella squallida stanzetta e di attirare lo sguardo del personaggio sull'esterno, o meglio sulla finestra di fronte. La storia, da un punto di vista narrativo, inizia realmente nel momento in cui Buti inizia a spiare la vita altrui. La visione della famiglia dalla finestra fa riemergere nella psiche del personaggio i ricordi sommersi²³³ aprendo un varco alla vita che lui si negava. Questa finestra non è un ostacolo fisico al corpo, ma un'apertura alla psiche. Mentre segna la distanza fisica da quella famiglia, consente al personaggio di accorciare la distanza psicologica dal suo passato. Cambia dunque la funzione di questo oggetto urbano. La storia di dolore di Tullio Buti nasce dall'eliminazione della figura materna da parte di un padre inadeguato e violento. Paradossalmente per rinascere il personaggio deve fisicamente riprendersi la figura materna, sottraendola a un altro nucleo familiare. Per farlo Buti deve varcare il non spazio della finestra con il corpo. Dunque, la sua storia d'amore e la sua salvezza si generano determinando in altri esseri umani la stessa tragica separazione dal corpo dalla madre che aveva vissuto lui. La felicità, tuttavia, non è data dall'amore, che, anzi, genera un dolore profondo soprattutto nella donna, che passa dall'unità alla scissione. Ai due non resta che osservare la perduta unità dalla finestra del palazzo di fronte.

È ancora la donna a lasciare la famiglia ne *L'uomo solo*, una novella del 1911 tutta ambientata in esterno. Una novella davvero urbana in cui i personaggi si muovono fra caffè e vie della città, che è luogo di vita e di morte. Un gruppo di uomini soli si riunisce a un caffè di via Veneto ogni giorno. Essi rappresentano quattro tipologie di uomini: il vedovo, che cerca la moglie morta nelle altre donne, lo scapolo, l'adolescente abbandonato dalla madre e il separato. Il Groa, lasciato dalla moglie da poco, e il figlio Torellino sono i protagonisti della

²³³ Vd. Jepson, *Filling Space*, cit., p. 428.

vicenda. A loro al caffè si uniscono Romelli, vedovo da cinque mesi, e Spina, scapolo. Seduti al caffè, gli uomini guardano con desiderio tutte le donne che passano per andare a Villa Borghese.

Non staccavano gli occhi da una che per attaccarli subito a un'altra, e la seguivano con lo sguardo, studiandone ogni mossa o fissandone qualche tratto, il seno, i fianchi, la gola, le rosee braccia trasparenti dai merletti delle maniche: storditi, inebriati da tutto quel brulichio, da quel fremito di vita, da tanta varietà d'aspetti e di colori e di espressioni, e tenuti in un'ansia angosciosa di confusi sentimenti e pensieri e rimpianti e desideri, ora per uno sguardo fuggitivo, ora per un sorriso lieve di compiacenza che riuscivano a cogliere da questa o da quella, tra il frastuono delle vetture e il passerajo fitto, continuo che veniva dalle prossime ville. (vol. II, p. 594)

I personaggi hanno la visione della vita che brulica intorno e dalla quale sono esclusi. La città vive un fermento straordinario, primaverile, ed è tutta proiettata all'esterno. Questi uomini soli sentono il bisogno di avere una donna e tutti sono in una condizione di sofferenza. Il Groa è stato lasciato dalla moglie, che lo tradiva da molto tempo. Egli però ama ancora la donna e usa il figlio, rimasto a vivere con lui, come tramite per arrivare alla moglie. La smania del padre diventa un tormento per il figlio, consapevole perfettamente che la madre non vuole tornare col padre. Lo stato del Groa è di totale spaesamento e di struggimento: non riesce più ad avere quanto desidera, non riesce a rientrare nella forma in cui viveva prima e scarica la rabbia sul figlio. La vicenda trova una sua svolta in cui la città è il corrispettivo caotico di un profondo caos interiore: "All'ombra dei grandi alberi della via, brulicava quella sera con fremito più intenso la vita." (vol. II, p. 598) La città sembra più in fermento del solito. Si mescolano tutti i campi percettivi: la vista delle donne in tripudio, un profumo che si spande, i rumori ovattati della città. Si crea una condizione per il Groa di sospensione fra realtà e sogno:

Le rose d'una bottega di fiorajo lì presso, dietro le spalle del Groa, esalavano un profumo così voluttuoso che il pover'uomo ne aveva un greve stordimento di ebbrezza, per cui già tutto quel brulichio di vita assumeva innanzi a lui contorni vaporosi di sogno, e gli destava quasi il dubbio della irrealtà di quanto vedeva, coi rumori che gli si attutivano agli orecchi, come se venissero da lontano lontano, e non da tutto quel sogno lì meraviglioso. (vol. II, p. 598)

La simultaneità delle percezioni integrate al movimento urbano crea un senso di profondità spaziale. Oggetti diversi si possono abbracciare in un solo sguardo. Arrivano anche gli altri due amici che discutono animatamente perché lo Spina vuole portare il Romelli da due sorelle che si prostituiscono. Il padre chiede al figlio di allontanarsi. Quando il figlio torna al caffè, trova il padre sconvolto. Come sospinto da quell'enfasi di vita che gli si dipana

intorno, coinvolgendo tutti i sensi, il padre afferra il figlio per un braccio e lo trascina letteralmente verso via di Porta Pinciana, dove vive la madre. Il figlio si oppone, non salirà dalla madre. Troppo dolore anche per lui, troppa tensione. Il padre, fremente al diniego del figlio, si allontana furiosamente, il distacco è forte, il ragazzo lo percepisce quasi fisicamente e lo insegue per la via in discesa in una folle passeggiata: “Lo seguì senza farsi scorgere, giù per Capo delle Case, giù per via Due Macelli, per via Condotti, per via Fontanella di Borghese, per Piazza Nicosia... Sboccando in via di Tordinona si fermò.” (vol. II, p. 600) Dal movimento furente si passa alla stasi. Qui il Groa incontra i due amici appena tornati dall'incontro con le prostitute, il Romelli piangente. Si poggiano sulla spalletta del Lungotevere. Il Romelli piange perché non è riuscito a stare con la prostituta nel ricordo struggente della moglie. “Nella chiara sera di maggio, presso le acque del fiume che pareva ritenessero ancora la luce del giorno sparito, si distinguevano con precisione tutti i gesti e anche i tratti del volto di quei tre uomini agitati.” (vol. II, p. 600) Il fiume diventa uno specchio della vita senza più forma di questi tre uomini. Il padre allora afferra lo Spina dal bavero e lo getta nel fiume e subito dopo si butta anche lui: “E giù, nel fiume. Un tonfo. Due gridi, e un terzo grido, da lontano, più acuto, del figlio che non poteva accorrere, con le gambe quasi stroncate dal terrore.” (vol. II, p. 600) La solitudine in questa novella non è una conquista, ma una condizione esistenziale negativa: i quattro uomini sono soli ma non vorrebbero esserlo, e padre e figlio sono anche incapaci di comunicare, hanno desideri diversi. Lo spazio della città è onnipresente, presenta un senso di profondità nella stasi e contemporaneamente uno sviluppo lineare quando è percorso; gli oggetti che lo riempiono determinano uno stato di sospensione onirica, in cui tutto appare irreali, tanto i sensi sono stimolati dalla vita che si muove in essa. Lo spazio di rappresentazione coinvolge una zona piuttosto mondana e vivace di Roma, che fornisce un eccesso di stimoli. Il personaggio, nella sua corsa verso la morte, si ferma a Tordinona, sulle cui case vecchie si poggiava lo sguardo di Adriano Meis dalla finestra della sua casa romana. L'incapacità del personaggio di superare la vecchia forma trova il suo spazio risolutivo proprio fra le case vecchie. Il Tevere, come nella novella *E due!* è il luogo in cui tornare alla vita vera, tornare nel fluire della vita perché non si riesce più a stare in nessuna forma. Aver perduto la forma sociale precedente crea in questi uomini uno stato di disadattamento sociale e psicologico senza rimedio. Il Tevere, oggetto urbano fondamentale a Roma, prima fa da specchio e poi accoglie due dei quattro uomini. Il padre segue un semplice percorso attraverso la città, attraversa le vie più belle, più centrali, più vitali e va a fermarsi sul fiume, che diventa lo spazio urbano risolutivo della sua vicenda interiore.

La solitudine e un'ottusa incapacità di uscire da una forma sociale sono i temi centrali di *Ho tante cose da dirvi* (1911). La novella si apre con una lettera descritta nel dettaglio: "La lettera, in un bel foglietto volgarissimo, di suprema eleganza provinciale, color rosa e filettato d'oro" (vol. II, p. 630). Il primo elemento evidenziato è la distanza fra l'anziana donna che riceve la lettera e ha vissuto tutta la vita a Roma e l'anziano uomo che gliela manda e che ha vissuto nel paesello d'origine della donna. Il foglio scelto con cura per eleganza dall'uomo per la donna è volgarissimo, segna la distanza mentre vorrebbe creare un avvicinamento. La lettera, infatti, contiene un invito ad amarsi in memoria dei vecchi tempi, la dichiarazione di un amore imperituro e anticipa la visita del giorno dopo. La signora Moma per anni è stata la moglie di un eccelso e stimato musicista. Ha vissuto una vita pienamente borghese, come quella che una città come Roma poteva offrire, con una bella casa piena di ospiti e amici. Morto il marito, la donna si ritrova sola, la figlia vive nell'America del sud, gli amici non frequentano più la casa. La donna è infastidita dalla lettera ed è ancora con il cappello in testa. Il cappello è un oggetto che indica la proiezione della donna all'esterno, infatti da un anno e mezzo non fa altro che indossarlo per uscire per le vie della città, come un'invasata, invitando i conoscenti che incontra ad andare a trovarla dalle quattro alle sei del pomeriggio. I suoi inviti cadono nel vuoto e lei passa i pomeriggi ad aspettare fra le quattro e le sei, e anche molto oltre, che qualcuno colga l'invito. Poi, agitata dalla solitudine, esce e ricomincia a invitare, tanto che pian piano le persone per strada iniziano a evitarla. La signora Moma è talmente indaffarata a provare a riprendersi una vita che neanche prima le apparteneva che non scorge che la vita, nel suo fluire e con quella lettera, le offre l'opportunità di cambiare forma e vivere in quanto individuo. Sia la dimensione esterna sia quella interna degli spazi vissuti sono estranee alla donna: dentro la casa non riconosce come suoi gli oggetti dello spazio intimo (un quadro, il pianoforte), mentre all'esterno è rifiutata dagli altri. Troppo impegnata a cercare vecchi amici, manda via in malo modo il signor Giorgio Fantini che l'aveva cercata spontaneamente e con amore. Il vecchio amico ha tutto: soldi, fascino, cultura. Ma non può che accettare il rifiuto della donna:

E la vide per via, nella tristezza brumosa della sera decembrina, fermarsi tre o quattro volte in mezzo a una fiumana di gente ad aggredire questo e quello; e s'accorse che quei signori aggrediti le porgevano la mano voltando la faccia; e ogni volta con una strana voce rabbiosa di pianto le udì ripetere quella sua solita frase: – Ma avevate promesso di farvi vedere! Venite! Venite! Dalle quattro alle sei. Ho tante cose da dirvi... (vol. II, p. 635)

Passeggiando e cercando per le strade affollate di Roma, la donna sente uno stato di spaesamento ma non comprende di avere vissuto una vita non sua, riflesso delle vite del

marito e della figlia. Lo spazio la rifiuta e insieme non le appartiene. Prova una smania di vita che la spinge a cercare per le vie della città, ma non riuscendo a comprendere che la forma in cui viveva, oltre a non appartenerele, è finita per sempre, cerca disperatamente di rientrarci.

Il coppo (1912) è una novella straordinaria, un delirante soliloquio innescato dal vino, in cui la città si fonde con lo stato interiore del personaggio. Un artista piegatosi alla mercificazione della propria arte per sostenere la famiglia, consapevole di avere ucciso con le sue mani la propria vita, di averla vissuta in una gabbia di doveri, ne perde improvvisamente tutto il senso. Il protagonista, Bernardo Morasco, è in un momento di svolta esistenziale. La moglie è finalmente entrata in possesso dell'eredità del padre usuraio appena morto e lui si sente libero dalla prigionia mentale in cui è stato rinchiuso per vent'anni, ma si sente anche inutile. L'uomo ha bevuto e cammina, solo, per le strade di Roma. I luoghi della sua passeggiata sono sempre quelli in cui tanti personaggi urbani si muovono: in prima battuta Morasco passa il ponte di Ripetta a Lungotevere dei Mellini, poi continua a camminare vagando e contemporaneamente riflette sulla propria vita, su quello che avrebbe potuto essere e non è stato, su quello che invece è stato. Tutta la novella è un cammino fisico nello spazio della città, mentre la mente fa un viaggio nel tempo attraversando la vita e la realtà, quello che è stato e quel che è. Il percorso urbano e quello mentale finiscono per coincidere. Ai movimenti fisici, infatti, si alternano le riflessioni del personaggio. Morasco si sente schernito dalla vita: la ricchezza è arrivata quando lui si sente di non avere più la forza di cambiare la sua realtà incancrenita. Si sente un uomo finito adesso che la moglie e i figli non hanno più bisogno del suo lavoro per vivere. Quel giorno è uscito da casa con l'intento di non tornare più.

Vagava, vagava; era stato sul Gianicolo e aveva mangiato in una trattoria lassù... e bevuto, sì, bevuto... più, più di tre bicchieri... la verità! Era stato anche a Villa Borghese. Stanco s'era sdraiato per più ore sull'erba di un prato, e... sì, forse per il vino... aveva anche pianto, sentendosi perduto come in una lontananza infinita; e gli era parso di ricordarsi di tante cose, che forse per lui non erano mai esistite. (vol. II, p. 730)

Il contatto con l'erba a Villa Borghese gli fa riscoprire che la natura rinasce e osserva che lui non ne ricordava più l'esistenza. Nella percezione della rinascita sente anche che la sua stagione è finita, che lui non potrà rinascere. Si sente come un albero che a primavera si scopre essere morto. Stavolta l'albero torna direttamente in una similitudine con l'uomo, ma in una condizione già di morte. "Fosco, angosciato, era uscito da Villa Borghese; aveva attraversato Piazza del Popolo, imboccato via Ripetta, poi sentendosi per questa via soffocare, aveva passato il ponte, e giù per il Lungotevere dei Mellini." (vol. II, p. 731) Nuovamente

Morasco percorre gli stessi luoghi. Incontra un corteo funebre, accompagnato da una banda. Immagina la vita come un accordo fra grancassa e piattini, mentre nella morte l'accordo non c'è più. Continua a camminare di nuovo ossessivamente e involontariamente negli stessi luoghi, ma stavolta si rende conto e cambia direzione:

Quando fu al Ponte Margherita si riferì. Dove andava? Non si reggeva più su le gambe dalla stanchezza. Perché aveva preso per via Ripetta? Ora, passando il Ponte Margherita si ritrovava di nuovo quasi di fronte a Villa Borghese. No, via: avrebbe seguito da quest'altra parte il Lungotevere fino al nuovo ponte Flaminio. Ma perché? Che voleva fare, insomma? Niente... Andare, andare, finché c'era luce. Oltre ponte Flaminio finiva l'arginatura; ma il viale seguitava spazioso, alto sul fiume, a scarpa su le sponde naturali, con una lunga staccionata per parapetto. A un certo punto, Bernardo Morasco scorse un sentieruolo, che scendeva fra la folta erba della scarpata giù alla sponda; passò sotto alla staccionata e scese alla sponda, abbastanza larga lì e coperta anch'essa di folta erba. Vi si sdrajò. Le ultime fiamme del crepuscolo trasparivano dai cipressi di Monte Mario, lì quasi dirimpetto, e davano alle cose che nell'ombra calante ritenevano ancora per poco i colori come uno smalto soavissimo che a mano a mano si incupiva vie più, e riflessi di madreperla alle tranquille acque del fiume. (vol. II, pp. 731-732)

La descrizione del crepuscolo alla fine del lungo cammino di Morasco verso l'area più nuova della città crea un paesaggio-stato d'animo perfetto per rendere il senso di disperazione e di spaesamento del personaggio. Dopo una giornata intera a vagare per la città e a rendersi consapevole dei suoi vent'anni di prigionia, della sua impossibilità di andare avanti adesso che la forma in cui aveva vissuto diventava inutile, finalmente si ferma sul lungofiume davanti al tramonto. Si trova in un punto più ai margini, dove la città è meno costruita, dove la natura è meno imbrigliata e il fiume è senza argini. Ed è su questo punto di confine che si trova a fare la scelta, se stare dentro la vita in un'altra forma o se uscirne definitivamente, se varcare o meno il confine. Si sdraia nuovamente sull'erba. I sensi sono tutti concentrati sul tatto e sulla vista, ma all'improvviso nel silenzio sente un tonfo: un'asse regge due coppa che ruotano entrando alternativamente nell'acqua del fiume. Anche qui le plurime percezioni sensoriali del personaggio danno un senso di profondità allo spazio. Il personaggio è parte di quello che osserva e percepisce. Vedere quel movimento lento, continuo, meccanico come le ali del Lucifero dantesco, accompagnato dal tonfo regolare e dall'inutilità del movimento, gli mette tristezza e la sensazione che anche tutto il resto della vita sia inutile. L'oggetto innesca una riflessione esistenziale profonda, disperata, finché Morasco non si alza spinto da una forza interiore. Decide di suicidarsi gettandosi dentro un coppo e facendosi così lentamente scivolare nell'acqua del fiume. Ma, balzato dentro, il suo peso ferma il movimento del coppo. Quando il movimento riprende è passato troppo tempo e lui ha pensato. Morasco non vuole più morire, terrorizzato salta fuori dal coppo. Ritorna alla vita pacificato con sé stesso e con il mondo che lo circonda. Può tornare in città.

Lo spazio urbano sembra girare vorticosamente intorno al personaggio, mentre è lui che si muove smarrito tornando nelle stesse vie più volte. La sua mente non fa che ritornare sulla percezione che la sua vita sia finita, consumata vendendo la sua arte per pochi soldi. Il personaggio è avvitato su sé stesso e quindi vaga in tondo per la città, tornando in continuazione sulle stesse vie. Colpisce che si tratti sempre degli stessi luoghi di Roma, quelli visti da Adriano Meis e dove finge il suicidio, quelli dove Diego si butta nel Tevere nella novella *E due!*, dove il Groa de *L'uomo solo* si butta nel fiume. Si tratta di spazi che ritornano spesso nelle novelle e sono spesso collegati al desiderio di morire. Sono anche luoghi che Pirandello conosceva molto bene e che erano penetrati nel suo immaginario come i primi luoghi di Roma che aveva profondamente vissuto e da dove aveva osservato muoversi la vita urbana. Questi diventano per lui e per i suoi personaggi uno spazio di rappresentazione fondamentale della città, perché contiene i loro drammi esistenziali e le strade attraverso cui cercano di conoscere sé stessi, scegliendo se vivere o no.

Un altro personaggio in enorme sofferenza esistenziale è il signor Bareggi della novella *Fuga* (1923). La nebbia invade la città e Bareggi ne soffre fisicamente a causa della nefrite. Si trascina ogni giorno sui piedi gonfissimi e dolenti nella passeggiata da casa al lavoro e viceversa. Ma ciò che lo fa soffrire di più non è lo spazio esterno da percorrere ma lo spazio interno della casa.

Perché le smanie più feroci gliel'aveva data la casa. Quel pensiero, due volte al giorno, di dovere ritornare a casa, laggiù, in una traversa remota del lunghissimo viale per cui si è incamminato. E non già per la distanza, della quale era pure da far caso (con quei piedi!); e neppure per la solitudine di quella traversa, che anzi gli piaceva: così appena tracciata, ancora senza lumi e senza guasto di civiltà, con tre sole casette a manca, quasi da contadini; e a destra una siepe campestre, da cui su un palo s'affacciava una tabella stinta dal tempo e dalle piogge: "*Terreni da vendere*". Stava nella terza di quelle casette. Quattro stanze a terreno, quasi buje, le grate arrugginite alle finestre e, oltre le grate, una rete di fil di ferro per difendere i vetri dalle sassate dei monellacci selvaggi dei dintorni; e a piano, tre camere da letto e una loggetta che erano, quando non faceva umido, la sua delizia: alla vista degli orti. (vol. III, pp. 433-434).

Il tormento più feroce per Bareggi è il pensiero di tornare a casa ed essere servito dalla moglie e dalle figlie con le loro "premere angosciose" (vol. III, p. 434). Queste cure non gli danno modo di lamentarsi, di sfogare il suo tedio esistenziale ed egli ne è profondamente irritato. Vorrebbe fuggire dalla sua vita come un pazzo, vorrebbe essere considerato cattivo, non un brav'uomo. Lo spazio di rappresentazione urbano in cui si muove e vive il personaggio è caratterizzato dal fatto di essere in una zona di confine fra la città e la campagna, in una lontana traversa del lunghissimo viale Nomentano. È città ma si vede la campagna e non c'è "guasto di civiltà". Questa zona di confine, o se vogliamo di frontiera,

conserva un aspetto non decisamente segnato dalla forma urbana, come se poco più là, oltre il confine, ci fosse la libertà da quel presente piatto e ossessivo. Questa frontiera segna il passaggio da uno spazio striato a uno spazio liscio e il personaggio ha bisogno di valicare questo confine, ha bisogno di sottrarsi alla norma che chiude la sua vita nei giorni sempre uguali. La norma urbana dello spazio striato coincide con la norma interiore che chiude il personaggio in una gabbia. Deve trasgredire perché la trasgressione fisica del confine diventa la trasgressione rispetto alla sua vita angosciante. Il cartello “*Terreni da vendere*” è l’oggetto urbano che segna la linea di confine fra i due spazi: allude alle prospettive edilizie dell’area, ma anche al suo sottrarsi alle norme, è consumato dal tempo e indica uno spazio libero. La pazzia, che genera l’atto di trasgressione, travolge Bareggi una sera che all’imboccatura della remota traversa della via Nomentana trova il carretto del lattai abbandonato. L’odore del fieno e del latte di capra lo riportano alla campagna lontana, allo spazio liscio: “...che immaginò subito, laggiù laggiù, oltre la barriera nomentana, oltre Casal de’ Pazzi, immensa, smemorata e liberatrice.” (vol. III, p. 435) Così sale sul carretto e, fuori di sé, dà una frustata al cavallo, che parte come impazzito al galoppo per il viale con un gran fracasso di contenitori che sbattono. Se non fosse tanto disperata, la scena apparirebbe comica²³⁴. E lui, Bareggi, ride come un pazzo, sbatte il viso, perde sangue e ride, libero, divertito e insieme terrorizzato da quella folle corsa, che sembra riecheggiare il folle volo dell’Ulisse dantesco in una dimensione infernale: “Volò Ponte Nomentano, volò Casal dei Pazzi, e via, via, via, nella campagna aperta, che già indovinava nella nebbia.” (vol. III, p. 437) Il cavallo, infine, si ferma davanti alla casa del lattai, ma sopra non c’è più nessuno.

La vicenda si svolge in un’altra zona della città ben nota a Pirandello, la zona di viale Nomentano, dove egli si trasferisce dal 1913 restandoci per quasi tutto il resto della sua vita. Da qui si muoveva a piedi e in tram per andare all’Istituto Superiore Femminile di Magistero (dove insegnò dal 1898 al 1922 percorrendo tutte le tappe della carriera universitaria) e qui riceveva nel villino i giornalisti per le interviste e gli amici, fra cui anche Federigo Tozzi²³⁵. Una zona di nuova costruzione più tranquilla delle zone del centro. Inoltre è una zona borghese, dove lo stesso Pirandello conduceva una tranquilla vita borghese. La piatta ripetitività della forma sociale piccolo-borghese, che gli impedisce di essere sé stesso, e il desiderio di evadere in quella campagna solitaria appena intravista dalla casa, il bisogno di

²³⁴ Vd. Guglielminetti, *Pirandello*, cit., p. 283.

²³⁵ Per i rapporti tra Pirandello e Tozzi vd. I. De Seta, *Pirandello fra Tozzi e Borgese*, in *Pirandello oggi. Intertestualità, riscrittura, ricezione*, a cura di A. Frabetti e S. Cubeddu-Proux, Fano, Metauro, 2017, pp. 221-239.

varcare il confine, oltre la forma, determinano la spinta irrazionale di Bareggi verso la folle fuga dalla sua intollerabile realtà.

Nella zona di viale Nomentano vive anche Brecche, il protagonista di *Brecche e la guerra*. La novella ha una storia redazionale complessa che inizia nel 1914 e finisce nel 1934. Accennerò solo ad alcuni spunti che la novella offre. Brecche è un insegnante di storia in pensione, cresciuto nel mito della disciplina tedesca. Sono gli anni della prima guerra mondiale e i fatti della vita si scontrano con ideali costruiti solo intellettualmente. Così Brecche piano piano si rende conto degli errori della Germania e di come le azioni di guerra sconvolgano la sua vita e quella della sua famiglia. Tutto quello che era solo scritto su un libro, adesso diventa la sua realtà. La vicenda è ambientata a Roma:

Brecche abita in una traversa remota in fondo a via Nomentana. In quella traversa appena appena tracciata e ancor senza fanali sorgono soltanto tre villini, a manca, costruiti di recente; a destra è una siepe campestre che cinge terreni ancora da vendere e da cui spira, nell'umidor della sera, un fresco odore di fieno falciato. Meno male che uno dei tre villini è stato acquistato da un vecchio prelato molto ricco che vi abita con tre nipoti, zitelle appassite, le quali a turno sul far della sera montano su una scaletta a mano per accendere un lampadino innanzi alla Madonnina di porcellana azzurra e bianca, collocata da circa un mese a uno spigolo del villino. Di notte, quel lampadino pietoso stenebra la traversa solitaria. Ci si sta come in campagna; e come in campagna aperta si sente nel silenzio il fragorio lontano dei treni notturni. Dietro il cancello dei villini, a ogni rumor di passi, i cani s'avventano con furibondi latrati. Ma almeno Brecche può godersi un po' d'aperto, davanti, e la quiete. Dalle quattro finestre a pianterreno può vedere in un'ampia plaga di cielo le stelle, con le quali conversa a lungo le notti nei suoi ozii di tranquillo pensionato. Le stelle e la luna, quando c'è. E, sotto la luna, i pini e i cipressi di Villa Torlonia. Ha un pezzo di giardinetto anche lui, di sua esclusiva pertinenza, con una fontanella, il cui chioccolio nei notturni silenzi gli è caro. (vol. III, p. 122)

È sempre la stessa casa nella zona dei villini al confine con l'aperta campagna. Uno spazio urbano da cui si può contemplare la natura, come ben sa Pirandello, che nel 1913 si era trasferito nel villino di via Bosio, al quale certamente si ispira la casa di Brecche, come anche quella del Bareggi. Ed è in questa casa, al confine con la campagna, sulla frontiera fra spazio striato e spazio liscio, che l'uomo, sconvolto da un evento storico più grande di lui, è in grado di avviare una profonda riflessione esistenziale. Tutto il mondo di Brecche crolla, tutto quello a cui aveva creduto fermamente per tutta la vita svanisce, scontrandosi con la realtà dei fatti che gli invade la vita. Questa realtà di guerra ha una sua geografia precisa, dei luoghi, delle nazioni. Brecche ricorda che a nove anni, per la guerra-lampo franco-prussiana, aveva steso sul tavolo una cartina geografica e, infiggendo sopra delle bandierine, aveva disegnato un teatro della guerra nel grande spazio europeo. La conquista dei luoghi era solo un gioco per Brecche. Adesso non può più giocare a infiggere bandierine, perché quei luoghi sono

pieni della sofferenza e del coraggio degli uomini. Non è più in grado di collocare nazioni in uno spazio astratto, perché le nazioni sono vive, fatte da uomini, sono uno spazio vero.

Berecche, afflitto, si avvicina alla finestra, non si vede la città ma le stelle. In città, a Roma, ci sono le manifestazioni cui partecipa il figlio e gli arresti, mentre dalla finestra le stelle entrano nella mente di Berecche a dirgli l'insensatezza e il vuoto della vita umana.

La vede per gli spazi senza fine, come forse nessuna o appena forse qualcuna di quelle stelle la può vedere, questa piccola Terra che va e va, senza un fine che si sappia, per quegli spazi di cui non si sa la fine. Va, granellino infimo, gocciolina d'acqua nera, e il vento della corsa cancella in uno striscio violento di tenue barlume i segni accesi dell'abitazione degli uomini in quella poca parte in cui il granellino non è liquido. [...] C'è qualcuno che pensi che nei cieli non c'è tempo? che tutto s'inabissa e vanisce in questo vuoto tenebroso senza fine? e che su questo stesso granellino, domani, tra mille anni, non sarà più nulla o ben poco si dirà di questa guerra ch'ora ci sembra immane e formidabile? (vol. III, p. 134)

In tanto sconquasso interiore di Berecche compare il mondo borghese. L'ambiente di via Nomentana, come si è detto, è un ambiente borghese, e le sue convenzioni sociali si impongono anche nella tragedia della guerra. Il figlio di Berecche è sparito da sei giorni e la moglie non fa che urlare. Il dolore della madre inizialmente incuriosisce il passante borghese che legge il giornale. La curiosità fa muovere altri passanti verso le quattro finestre da cui provengono le urla. Sono le finestre di Berecche, e stavolta il movimento conoscitivo va dall'esterno delle finestre verso l'interno, cioè le urla dall'interno della casa passano attraverso le finestre attirando curiosi che provano a capire da fuori cosa succeda dentro la casa. La finestra non riesce del tutto a ostacolare il corpo, la voce, le urla disperate arrivano alla strada. Così i passanti, e con essi il lettore, scoprono che sono scomparsi dei giovani probabilmente partiti per la Francia.

Bello, quel villino! s'affitta? sei quartini? Non sarà mica tanto alta la pigione. Ah, sì, tanto? Per questo è tutto sfitto... Bello, sì, al sole... un bel giardino... troppo lontano però... quasi in campagna...
Dio, ma strillare così, poi... Sarà la madre, è vero?
– La fidanzata?
– No, questa è la madre...
Il guardiano fa un cenno come per dire: – “Impazzita...” – e se ne torna a mangiare. (vol. III, pp. 139-140)

I passanti borghesi ne approfittano per chiedere quanto sia l'affitto dei villini e, nell'indifferenza al dolore altrui, criticano le urla della madre che appaiono indecorose. Questa scena urbana, collocata fra la via Nomentana e i villini borghesi, è agghiacciante perché smaschera l'indifferenza degli uomini verso gli altri. Anche in questo caso Roma è rappresentata attraverso una parte.

Man mano che si va avanti negli anni le novelle pirandelliane tendono a perdere la connotazione spaziale urbana, nel senso che la toponomastica sfuma sempre di più e una città può essere uguale a un'altra. Le novelle dell'ultimo periodo o sono ambientate in una città indefinita, oppure in una grande città come New York. Roma appare nella novella *Un'idea* (1934), dove non c'è alcuna toponomastica né la città è nominata, ma i tratti sono sicuramente quelli di Roma. La novella fa parte dell'ultima produzione novellistica di Pirandello, definita surreale poiché le dimensioni spaziali e temporali diventano spesso oniriche, e si apre su un paesaggio urbano deserto e notturno:

Lasciata la solita compagnia nel caffè (tra lumi e gli specchi pieno di fumo) si trova davanti la notte: vitrea, quasi fragile nella purezza degli astri sfavillanti sulla vastissima piazza deserta. Attraversarla, gli pare impossibile; la vita, in cui deve rientrare, irraggiungibilmente remota da essa; e tutta la città, come da secoli disabitata, coi fanali che ancora vegliano nel chiarore misterioso di quella gelida azzurrità notturna. Impossibile il rumore dei suoi passi in quel silenzio che pare eterno. (vol. III, p. 560)

Il vuoto esistenziale è rappresentato attraverso un tempo ben preciso, la notte, e attraverso uno spazio specifico, la città deserta, Roma. Il cronotopo della città, in cui lo spazio è quello delle strade e il tempo quello lineare della produzione e del lavoro, è alterato. Lo spazio resta quello delle vaste piazze e delle strade intricate, ma il tempo si sospende, come in un sogno. Una Roma rarefatta diventa il luogo in cui realizzare l'insignificanza della vita moderna .

Ah se davvero per prodigio si fosse spenta la vita della città! Seduto come un mendico sul paracarro all'imboccatura della via, davanti la piazza, rimarrebbe come quei fanali vani a mirare e sostenere la stupefazione immota di tutte le cose ormai vuote per sempre d'ogni senso. Si scuote alla fine da quel fascino per attraversare la piazza. Leggero come un'ombra, il suo corpo; e, andando, nessun rumore. Dov'è più il peso di cui si è sentito gravare poc'anzi? Tutt'intorno, ora, la città ha come una vaporosa evanescenza di sogno; e il suo corpo vi si muove quasi fluido, ombra tra ombre. (vol. III, p. 560)

In questa dimensione onirica il personaggio si muove fra le vie a piedi. Ha un'idea per la mente che lo opprime, ma quando questa idea svanisce gli lascia un vuoto enorme dentro. Il personaggio medita sulle forme che si assumono, al mascherarsi per apparire agli altri, e continua a camminare.

Ha attraversato la piazza. Prima d'entrare nello stretto delle case torna a fermarsi. Andare a chiudersi, nell'animo in cui è, più che nausea gli fa paura. Prende a destra per il lungo viale che conduce al ponte e, di là, ai sobborghi solitari oltre il fiume. È certo che tornerà indietro appena giunto al ponte. Sul ponte non salirà. Senza volerlo avvertire, un brivido, solo a pensarci. Il freddo è pungente, persino il selciato ne sembra illividito. Nota, camminando, che ogni qual volta passa sotto una delle lampade elettriche sospese alte in fila in mezzo al viale, l'ombra del suo corpo si allunga, crescendogli curiosamente da un

piede all'altro, e più si allunga più si rarefa, finchè non svanisce. Anche l'ombra del suo corpo, come quell'idea. (vol. III, p. 561)

L'uomo ha bisogno di camminare, di attraversare la città, di vivere lo spazio. Il suo stato d'animo lo spinge a non chiudersi in casa. Sa perfettamente la strada che farà, evitando gli spazi stretti e soffocanti, e sa che non salirà sul ponte, perché il ponte, concettualizzando un passaggio, invita al suicidio. Gli oggetti urbani sono il lungo viale, il ponte, la lampada elettrica, un selciato umanizzato nel livore e diventano tutti oggetti dell'anima, che aprono a una riflessione sospesa fra sogno e realtà. Non c'è un solo luogo indicato con il toponimo. Lo spazio è del tutto rarefatto, anche se Roma è riconoscibile nella piazza, nel viale, nel ponte, nel fiume. La luce elettrica delle lampade che illuminano le strade allunga l'ombra del personaggio fino a farla svanire. La percezione visiva di allungamento dell'ombra sul selciato coincide con il desiderio interiore di svanire. L'uomo a un tratto, come in un sogno, si trova a casa di una donna. L'inquietudine dell'uomo non trova riscontro nella donna, che è algida, non ha desideri e non sa che può accenderne. Potrebbe sposarla, lei sarebbe contenta, ma non vive per sposarsi. L'uomo lascia la casa e stavolta va sul ponte.

Sul ponte, quella sera, che purezza d'astri! Guarda il cielo per non guardare giù, l'acqua del fiume. L'idea che non riesce a precisare è forse proprio questa. Ma non ne ha il coraggio. Poggia le mani sul parapetto del ponte; se le sente quasi restituire anche qui, dal freddo della pietra, come prima dal tepore di quelle altre mani. E resta lì, di nuovo assorto, opacamente, in quella sua singolare attesa. Il tempo s'è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che un segreto formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova. (vol. III, p. 563)

Il ponte e il fiume si rinnovano come oggetti urbani fondamentali. In questa dimensione onirica in cui il cronotopo della città assume tratti evanescenti, il ponte è il luogo del cambiamento e il fiume è il luogo cui ricongiungersi per tornare nel fluire della vita. Il fluire del fiume, alludendo al continuo fluire della vita vera, si contrappone alla mancanza di senso del reale nelle forme che assume. Immergersi nel fiume significa ricomporre il dissidio fra vita e forma, tornare uno nella vita vera. Continua il gioco di scambio fisico fra il corpo dell'uomo e gli oggetti urbani: poggia le mani sul parapetto e sente dentro il freddo della pietra, come prima il calore delle mani della donna. Il tempo sembra essersi fermato mentre nulla nello spazio intorno si muove più, eccetto l'acqua del Tevere che, implacabile, continua a scorrere.

La novella *Una giornata* è pubblicata da Pirandello nel settembre del 1936, pochi mesi prima di morire²³⁶. In questa novella lo spazio e il tempo sono ancora più rarefatti come in una dimensione onirica. La vicenda inizia con una violenta lacerazione, un'espulsione da un treno che è una metafora della nascita (o di una rinascita nella vita vera). Il protagonista della vicenda è un uomo solo e non ha la percezione interiore del tempo naturale della vita. Egli si crede un bambino e solo gradualmente e con difficoltà percepisce di essere cresciuto. Egli ha obliato se stesso o, meglio, ciò che di se stesso lo rendeva un essere sociale. È un personaggio senza nome, non è descritto fisicamente, né ha contezza della propria fisicità. Catapultato fuori dal treno in una città, non riconosce lo spazio urbano che lo circonda: "Nel bujo non riesco a discernerne il nome. La città mi è però certamente ignota. Sotto i primi squallidi barlumi dell'alba, sembra deserta. Nella vasta piazza livida davanti alla stazione c'è un fanale ancora acceso." (vol. III, p. 614) L'uomo prova a riconoscere sé stesso guardandosi le mani e toccandosi per sentire di essere vivo e reale. Quindi si proietta nello spazio esterno e inizia a muoversi in questa sconosciuta città:

Poco dopo, inoltrandomi nel centro della città, vedo cose che a ogni passo mi farebbero restare dallo stupore, se uno stupore più forte non mi vincessesse nel vedere che tutti gli altri, pur simili a me, ci si muovono in mezzo senza punto badarci, come se per loro siano le cose più naturali e più solite. Mi sento come trascinare, ma anche qui senz'avvertire che mi si faccia violenza. (vol. III, p. 615)

Nell'uomo non c'è più uno spazio di rappresentazione, non riconosce con il corpo gli spazi percepiti, pensati, vissuti. La dimensione spaziale è onirica. Circondato da gente sicura nella propria forma, deve convincersi di essere lui quello sbagliato, per non scoppiare in una risata che dissacri la loro sicurezza o per non stupirsi. Il suo spaesamento nello spazio in cui si muove è assoluto, non ha alcuna certezza. È un uomo moderno, tanto è vero che la sua nascita è avvenuta attraverso la macchina della modernità per antonomasia, il treno, e nel luogo della modernità più movimentato e simbolico, la stazione. Lo spaesamento riguarda anche la dimensione temporale. L'uomo non ha alcuna memoria del proprio passato, nutre angoscianti dubbi riguardo alla propria età e al proprio ruolo sociale, non sa più nulla:

Possibile però ch'io sia già tanto cresciuto, rimanendo sempre come un bambino e senz'aver fatto mai nulla? Avrò forse lavorato in sogno, non so come. Ma lavorato ho certo; lavorato sempre, e molto, molto. Pare che tutti lo sappiano, del resto, perché tanti si voltano a guardarmi e più d'uno anche mi saluta, senza ch'io lo conosca. Resto dappima

²³⁶ Per una lettura della novella vd. G. Debenedetti, "Una giornata" di Pirandello, in *Saggi critici, seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 215-231.

perplesso, se veramente il saluto sia rivolto a me; mi guardo accanto; mi guardo dietro. Mi avranno salutato per sbaglio? Ma no, salutano proprio me. (vol. III, p. 615)

L'uomo non riconosce più la sua forma sociale. E paradossalmente, quando di giorno si mescola con la gente e la osserva, si sente estraneo a tal punto da avere il dubbio che sia il suo vestito (emblema della forma sociale, tanto odiato da Pirandello) a essere riconosciuto dagli altri. Nella prima parte della novella l'uomo si confronta con lo spazio sociale della città, senza riuscire a collocarlo dentro di sé. La stazione, la piazza livida e deserta, il centro della città, la trattoria, la banca sono tutti i luoghi della forma sociale nei quali ognuno si identifica per vivere. Per quest'uomo non sono identitari, nella percezione del personaggio sono rarefatti perché lui è ormai uscito dalla forma sociale e fluisce in un tempo e in uno spazio indistinti.

Prelevato da un'auto, davanti alla banca, è portato in una casa bellissima, ma a lui estranea. La moderna vettura gli consente lo spostamento dallo spazio esterno a quello interno, che dovrebbe essere il suo spazio interiore. Trova dentro ad aspettarlo la donna della foto che si era ritrovata addosso rovistando nelle tasche. L'indomani lei scompare, come risucchiata nel sogno. Nella casa, cioè nello spazio intimo, inizia la seconda parte della novella in cui il personaggio si confronta con la dimensione personale e temporale, quella degli affetti e inesorabilmente anche qui si sente estraneo. Questa seconda sequenza inizia con un accenno al tempo naturale della giornata (dopo la notte, la mattina all'alba...), ma a esso, immediatamente, si sostituisce il tempo naturale della vita, di una vita che il personaggio, guardandosi allo specchio che gli rimanda indietro l'immagine di un vecchio, scopre fulmineamente e drammaticamente essere giunta alla fine. Le tre dimensioni temporali, passato, presente e futuro si sovrappongono e a un tratto il tempo accelera vertiginosamente la sua corsa. Le dimensioni spaziali esterno e interno, città e casa, socialità e intimità gli sono estranee. Lo specchio gli rimanda un doppio irricoscibile, perché lui non ha più memoria di sé, come non ha memoria degli spazi che prima erano suoi. La novella è un modello eccezionale di narrazione simultanea, tutta al presente indicativo. Il personaggio-autore narra in prima persona gli stati alterati della sua coscienza mentre li vive, quando non riesce più ad afferrare la realtà spaziale che lo circonda né quella temporale interiore, dominato da una terribile incertezza. È in uno stato di sospensione dalla realtà, prima di accedere alla morte.

VI. Conclusioni

Grazie all'indagine sulle novelle urbane di Verga e di Pirandello emerge in modo evidente che la rappresentazione della città, in Italia, non è una prerogativa esclusiva della letteratura del secondo Novecento. Gli studi sullo spazio urbano e sul rapporto fra metropoli e letteratura tendono a concentrarsi intorno alla letteratura del secondo Novecento, quando la presenza della città diventa molto più marcata e si fa molto intimo il rapporto fra metropoli e romanzo, mentre per il periodo preso in considerazione nella presente ricerca la questione spaziale è stata poco indagata. Eppure in Verga e Pirandello, due dei più grandi narratori della letteratura italiana nello scorcio che va dall'ultimo quarto dell'Ottocento al primo trentennio del Novecento, la città è presente. L'analisi delle novelle dei due siciliani dimostra ampiamente l'incidenza della dimensione urbana, ma soprattutto il fatto che lo spazio abbia una funzione informante sia della struttura letteraria sia dei personaggi e delle storie narrate nelle opere. Le novelle, e su questo non sembra più lecito avere dubbi, non sono opere di secondaria importanza, ma parte integrante dei progetti letterari, della riflessione teorica e della produzione dei due. Nel caso di Pirandello la scrittura di novelle accompagna lo scrittore addirittura per l'intera vita, come il luogo in cui prendono vita i personaggi e le storie che affollano la sua fantasia.

In secondo luogo è possibile osservare grazie alle opere dei due autori come, fra modernità e modernismo, cambi molto il modo di percepire lo spazio urbano e di rappresentarlo. Se l'immaginario collettivo europeo della modernità è segnato in modo netto da Londra, Parigi, Pietroburgo, nell'immaginario collettivo italiano le città che rappresentano la modernità della nazione sono, seppur con le debite differenze, Milano e Roma. Nelle novelle urbane dei nostri autori esse sono lo scenario attraverso cui la modernità agisce sull'individuo. Non possiamo certo aspettarci che la Milano di Verga possa avere l'incisività urbanistica e sociale della Parigi di Zola, ma questa è una differenza sostanziale sia fra le due città sia fra lo sguardo dei due autori, che quella città percepiscono in modo diverso. Quello che manca alla città italiana è l'avanzato processo di industrializzazione delle grandi città europee. L'urbanistica risente di questo ritardo e i cambiamenti sociali sono più lenti. La letteratura rispecchia questo momento di lento cambiamento, restituendoci la rielaborazione di un modello di realtà e uno spazio di rappresentazione che non può non nascere dal rapporto con la pratica spaziale e con la rappresentazione dello spazio. Questo vale per Milano come anche per Roma, che ha la sua specificità urbana, ancora oggi visibile nel grande caos della capitale.

In Verga la rappresentazione urbana avviene su due livelli. Il primo livello è quello della scrittura privata (intendo le lettere) e d'occasione. A questo livello Milano è travolgente nella sua bellezza, mondanità e produttività, e offre all'autore proprio con l'industria editoriale, una delle più sviluppate, la possibilità e la lusinga di una realizzazione personale. Ne *I dintorni di Milano* abbiamo lo stesso afflato vitalistico. Proprio in questo testo Verga definisce la città nella sua essenza, come luogo che, nato dalla ricchezza dei dintorni dominati dalla natura, seppur lavorata dalla mano umana, è creazione assoluta dell'uomo e che finisce per escludere proprio la natura che lo ha nutrito. La vista dei dintorni, del paesaggio attraverso uno sguardo consapevole della modernità non può dunque che generare nostalgia della natura, il desiderio di tornare a ciò che non esiste più o è troppo lontano.

Il secondo livello della rappresentazione urbana, più complesso, è quello della rappresentazione artistica della città, nella quale il primo livello è assorbito e annullato. L'opera di Verga si colloca nell'ultimo quarto dell'Ottocento e progressivamente è possibile vedere come essa registri quel cambiamento di visione dello spazio urbano di cui si è detto nell'introduzione. 'Ntoni ne *I Malavoglia* (1881) immagina la grande città come il luogo delle infinite possibilità, uno spazio aperto dove chiunque possa realizzare la propria ascesa sociale ed economica. Lui vive immerso nel mondo arcaico-rurale di Trezza e il suo immaginario elabora una visione della città, che in realtà non esiste, come luogo delle mille possibilità per tutti. 'Ntoni è velleitario, crede che basti spostarsi da Trezza alla città del nord per realizzarsi economicamente e fare lo scatto sociale. Dopo violenti scontri con la famiglia parte sicuro di realizzarsi, ma dalla città tornerà più povero di prima, senza nemmeno le scarpe che aveva ai piedi quando è partito da Trezza. Ne *I Malavoglia* la città è uno spazio *in absentia*, vagheggiato, contro cui il sogno dell'eroe sulla soglia della modernità si infrange miseramente. In *Per le vie* (1883) non c'è più alcun sogno di realizzazione personale nello spazio urbano. Nessun personaggio riesce a realizzare l'ascesa economica e personale se non pagando prezzi altissimi in termini umani. La città, però, diventa uno spazio strutturante, non uno sfondo ma una dimensione che organizza tutti gli altri livelli del testo. La sua presenza è assoluta, già nell'organizzazione delle novelle all'interno della raccolta, poiché la città, nella forma circolare della sua mappa, diventa principio informante della narrazione. La città è colta da Verga nel momento in cui si modifica la percezione intorno ad essa e da luogo dalle mille possibilità diviene luogo che minaccia l'integrità dell'individuo. Non esiste un solo personaggio che non sia annichilito dalla vita urbana, dal germinale capitalismo e dalla logica economica che esso impone. Verga dunque coglie il momento del passaggio dal sogno di realizzazione democratica all'alienazione individuale. Questa è l'esperienza urbana in Verga,

nel senso che ho già chiarito, questo il suo spazio di rappresentazione. Lo sguardo di Verga è allogeno e forse, seppur in una fase così precoce dello sviluppo urbano in Italia, proprio questo genere di sguardo gli consente di introiettare lo spazio urbano tanto da farne struttura stessa del testo. La mappa circolare della città diventa spazio letterario e agisce sui personaggi e sulle loro storie. Dentro la struttura per cerchi concentrici i personaggi si muovono per tutta la città, in ogni zona, dentro il cerchio delle mura e talora anche fuori. La città in questa rappresentazione letteraria è unitaria e integra, è uno spazio che è possibile abbracciare per intero. Ed è talmente forte da iniziare ad alienare l'individuo che lo abita, in interno, o lo percorre, in esterno. I personaggi possono essere eroi del *locus immobile*, chiusi in uno spazio come Målia o Arlìa, o eroi dello spazio aperto, come Santina o Tonino, che non fanno altro che muoversi attraverso lo spazio aperto della città in un tempo che è lineare, il tempo del progresso. Verga inoltre utilizza una serie di opposizioni dicotomiche, spesso in rapporto fra di loro, che servono a esprimere e a dare senso alle relazioni in cui stanno gli oggetti nello spazio urbano: interno-esterno, stasi-movimento, giorno-notte, dentro-fuori, malattia-salute, vicino-lontano, città-campagna. Tutto ciò che è statico si oppone alla vitalità e al movimento della città, ciò che è lontano genera il ricordo della campagna, sempre malinconico, ciò che è vicino è urbano e presente.

Dentro la città Verga isola una serie di oggetti topologici, che servono a esprimere l'organizzazione spaziale e che nascono dalla fusione di un significato spaziale con uno culturale. Il treno, la stazione, la carrozza, le scarpe, le mani spazializzano e simboleggiano il movimento, essenza della città, lo spostamento, la velocità, il lavoro che sono anche prerogative della modernità. Fra tutti gli oggetti una speciale valenza semantica assumono la finestra e la lettera perché hanno la funzione di segnare la distanza spaziale, e di conseguenza anche temporale, in primo luogo fra gli esseri umani, ma anche fra il personaggio, che vive in città, e ciò che ha lasciato, cioè la campagna, simbolo spaziale di qualcosa che è perduto per sempre e la cui assenza genera malinconia. Questa dimensione spaziale si collega a una dimensione temporale collocata nel passato, da qui la nostalgia, il dolore del ritorno. E poi abbiamo l'oggetto spazializzante per eccellenza: il corpo, soprattutto il corpo femminile. Il corpo che dentro questi oggetti è contenuto, liberato, che con essi entra in relazione, può spostarsi, come nel caso di Santina, dai margini al centro, dallo spazio liscio a quello striato con un atto di trasgressione che diventa denuncia, oppure può spostarsi, come nel caso dello sconosciuto suicida, dal centro ai margini, dallo striato al liscio, facendo assumere al corpo stesso la valenza di un misero scarto dello striato. Se il corpo perde la capacità di funzionamento, la possibilità di muoversi, diventa inabile al lavoro e il personaggio è scartato

dalla modernità urbana o in essa vegeta dimenticato dagli altri, spesso in interni caratterizzati dalla malattia e dalla stasi. Il corpo di molti personaggi femminili acquisisce la consistenza di una cosa: può essere oggetto di desiderio, di violenza, di passione, di piacere da parte dell'uomo e può essere il canale attraverso cui la donna si sottrae alla povertà, facendo di sé stessa una merce. In entrambi i casi si assiste a un processo di reificazione del corpo ma quasi mai la reificazione è davvero una libera scelta della donna, che appare sempre mossa da una necessità superiore alla quale non può sottrarsi. In entrambi i casi il corpo della donna è in movimento per le vie della città ed è forse lo strumento più forte di trasgressione.

Non è possibile parlare di eterogeneità in senso stretto nelle novelle di Verga. Il motivo principale è che alla fine dell'Ottocento, nella Milano protoindustriale, la tendenza all'omogeneità è molto più forte, lo spazio striato va definendosi con le sue norme e va allargandosi verso lo spazio liscio, impossessandosene e normandolo, a qualunque costo umano. Eppure questi corpi verghiani, come si è detto, sono un canale di trasgressione, sono essi stessi la modalità per esprimere l'eterogeneità e testimoniano la fase iniziale del rapporto dialettico fra centro e periferia. La presenza del corpo è la voce dei vinti, che denuncia le contraddizioni di una relazionalità squilibrata fra progresso e umanità. Il corpo di questi vinti è un terzo spazio.

Questa ricognizione sullo spazio nelle novelle urbane di Verga colloca con più decisione le novelle nel grande progetto dei vinti. Esse lo continuano, lo approfondiscono, mostrano in brevi parabole, prive di una qualsiasi luce di speranza, che la scintillante marea che si muove negli spazi urbani finisce per fagocitare molti individui in un disperato naufragio. Del progresso capitalista e della grande città sono rappresentate soprattutto le vittime, sulle quali le luci della città si spengono²³⁷. I toponimi, infine, diventano un potentissimo canale del linguaggio che formalizza lo spazio e, con la loro presenza massiccia, ci restituiscono il *milieu* in cui i corpi dei personaggi si muovono, in cui gli oggetti si collocano, in cui le carrozze fanno mostra di sé, definendo l'identità sociale della città e, quindi, anche quella dei personaggi stessi. È proprio grazie alla presenza dei toponimi possiamo comprendere che la città è uno spazio che in età moderna può ancora essere abbracciato per intero, può essere percorso per intero dai personaggi.

In età modernista la rappresentazione dello spazio cambia notevolmente. In primo luogo in Pirandello i due livelli della rappresentazione dello spazio che abbiamo individuato in Verga finiscono per coincidere. Nella scrittura privata come nella rappresentazione artistica

²³⁷ Forse questa prospettiva di Verga finisce per fornire talora una visione parziale della città "nonostante le prove notevoli di rappresentazione veristica e le possibilità conoscitive offerte in alcune dalla prospettiva straniante" (Manganaro, *Verga*, cit., p. 131).

Roma è bellissima e insieme sommersa dal fango. L'orrore convive con la bellezza in una visione umoristica che finisce, in un continuo gioco di straniamento e di espressionistica deformazione, per restituirci la molteplicità del reale. Inoltre nell'opera di Pirandello la città è molto più presente che in quella verghiana, basti ricordare che *Il fu Mattia Pascal* è ambientato a Roma. La dimensione urbana, come si è visto, riguarda anche i romanzi.

Lo spazio di rappresentazione nelle novelle di Pirandello si esprime principalmente attraverso due modalità. La prima utilizza oggetti urbani che siano significativi di una condizione esistenziale e che interagiscano con i personaggi nel loro percorso conoscitivo. Ogni personaggio crea la città in cui si muove, che pure esiste. Questi oggetti urbani, vie, macchine, palazzi, finestre, ponti, il Tevere, sono filtrati attraverso la soggettività dei personaggi ma soprattutto sono guardati con i loro occhi che ci restituiscono di questi spazi una visione contraddittoria, molteplice, straniata e straniante. Spesso il personaggio e la sua storia sono determinati dallo spazio percepito e vissuto. Gli incontri casuali, che non possono che avvenire in uno spazio, la struttura fisica dei palazzi o della città, persino nei suoi confini, determinano profondamente l'individuo o attraverso un lavoro sulla coscienza o attraverso una trasposizione del bello o del brutto, della rovina, della misera trasandatezza dall'oggetto urbano alla coscienza. È vero anche che quello spazio è in rovina perché così lo vede il personaggio, anche nello spazio c'è un suo doppio. I percorsi delle passeggiate urbane, i ponti che attraversano il fiume, il fiume che scorre riflettono spesso l'interiorità del personaggio e la significano a loro volta. Lo spazio di rappresentazione e la rappresentazione dell'interiorità dell'individuo finiscono per coincidere. Lo spazio urbano non informa la struttura delle novelle nelle varie raccolte, perché Pirandello, contrariamente a Verga, non è nella condizione di abbracciare la città per intero. Non potrebbe perché è un uomo moderno travolto dal crollo delle certezze del primo Novecento. Se, come si è detto, domina l'epica del casuale, domina anche la pluralità e la frantumazione della città, dove quel casuale si moltiplica a dismisura. Quest'ultima osservazione ci porta alla seconda modalità di rappresentazione della città. Pirandello non rappresenta mai l'intera città ma porzioni di essa in sé autonome, nelle quali i personaggi vivono la loro forma. La città è rappresentata in tanti piccoli specchi, che tutti insieme ricostruiscono l'uno. Ogni porzione della città è una sineddoche dell'intera città e del mondo, a significare che ovunque si trovi l'uomo la sua condizione esistenziale permane identica. La Roma di Pirandello è una città modernista e quindi disgregata, frazionata²³⁸. I toponimi presenti nelle novelle pirandelliane, oltre a collocare socialmente le vicende narrate

²³⁸ Vd. M. Tortora, *Geografie del modernismo*, in *Geografie della modernità letteraria*, a cura di S. Sgavicchia, M. Tortora, Pisa, ETS, 2017, pp. 165-180.

in uno specifico spazio urbano, hanno una funzione linguistica di primo piano perché ci rivelano l'impossibilità narrativa dell'autore di abbracciare per intero la città in una sola novella. Il personaggio non si sposta mai da un capo all'altro della città, ma si muove sempre in uno spazio circoscritto. Se la Santina di Verga riusciva a muoversi in ogni direzione entro il cerchio della città intera, nessun personaggio di Pirandello riesce a farlo. Tutti si muovono sempre e solo in una porzione di città, al massimo, attraverso l'automobile, il personaggio si sposta da una zona all'altra, ma mai nella stessa novella i luoghi coprono tutta la città. I toponimi assumono quindi, anche in Pirandello, una forte valenza semantica rivelatrice non solo dell'elemento sociale ma anche del cambiamento culturale ed esistenziale che si avvia a inizio del Novecento, in cui alla soggettivizzazione del tempo si accompagna la frantumazione dello spazio. Non è possibile certamente appiattare su una singola rappresentazione questo spazio, che appare franta e plurale, perché plurali sono sia gli oggetti che lo rappresentano sia i soggetti che lo osservano. Da questa pluralità, che si aggiunge alla pluralità infinita dei casi narrati, nasce la profonda sensazione di caos che la lettura delle novelle genera. Il mondo nelle novelle è caotico perché la realtà è caotica.

La modernità novecentesca e il modernismo europeo si basano sulla presenza del nuovo che si impone su tutto. Pirandello nella città e attraverso i suoi spazi, coglie in modo più profondo la dialettica vecchio-nuovo sia da un punto di vista sociale sia da un punto di vista esistenziale. Le rovine maestose che abitano Roma in fondo costituiscono la parte più identitaria della città, ma non l'intera città. Restano sempre una sineddoche di Roma. Esse sono un monumento ai tempi in cui l'uomo possedeva delle certezze, ma adesso che al posto delle certezze c'è la frantumazione dell'io e la relativizzazione delle coordinate spazio-temporali, l'individuo non può sottrarsi dal dialogare con il nuovo seppur attraverso la sua soggettività. Nasce una potente dissonanza fra la Roma antica e la visione del personaggio. L'uomo moderno per Pirandello non solo non ha certezze ma non può accedere a nessuna forma di verità univoca, mai. Esistono verità plurali e niente meglio di una città magmatica e disgregata come Roma esprime questa pluralità, anche nel dialogo difficile fra vecchio e nuovo. Lo spazio urbano è sempre in relazione con il soggetto, nella misura in cui è visto attraverso lo sguardo del personaggio che crea il suo spazio di rappresentazione. La relazione è biunivoca perché anche lo spazio urbano penetra nello sguardo determinandolo. Ne consegue un assoluto relativismo esistenziale e conoscitivo. Gli spazi di Roma diventano i luoghi di un'introspezione sempre diversa per ognuno degli uomini che in essi si cerca o cerca una sua verità, che paradossalmente non esiste.

In merito al rapporto fra spazio striato e spazio liscio, la cui presenza si evidenzia già nelle novelle verghiane, la mia impressione è che la questione sia molto più complessa nelle novelle di Pirandello, e quindi nella percezione che l'autore ha di questa dialettica nella Roma di inizio del Novecento. Nella lettera del 1889 alla famiglia Pirandello, come si è detto, narra un vero atto di trasgressione urbana (ribellione) da parte degli operai che denunciano le loro misere condizioni di vita portando i loro corpi da Prati di Castello, cioè dalla periferia di allora, al centro di Roma, dove hanno sede gli edifici del potere. Una vera e propria ribellione durata un paio di giorni. Nelle novelle urbane non è mai possibile trovare segni così evidenti di trasgressione. I personaggi di ogni *status* sociale e nelle più varie tempeste interiori vagano per la città, anche in centro, senza che questo loro movimento assuma il senso di una trasgressione. La mia idea è che la trasgressione a Roma sia gradualmente diventata la norma, trasformandosi in trasgressività. Lo spazio striato in questa città plurale e disorganica prova a dominare lo spazio liscio che la circonda e si espande indiscriminatamente e senza una reale progettazione. Le periferie rapidamente diventano centro, lo spazio striato fagocita lo spazio liscio. Le periferie si spostano continuamente più il là, creando frontiere, linee di confine fra la città costruita e quella da costruire. L'eterogeneità è la regola e diventa omogeneità. I personaggi guardano dalle loro case, poste sul confine urbano, la campagna non ancora invasa dalla città, ma in vendita affinché si costruisca. Come non pensare a una delle più interessanti scene del film pasoliniano *Mamma Roma*? Il film è del 1962 ed è ambientato, naturalmente, a Roma. Proprio in quegli anni in Italia sia la letteratura sia il cinema sentono una forte esigenza di rappresentare sia il mondo arcaico sia la realtà dello spazio urbano. *Mamma Roma* è una prostituta che per evolversi socialmente si trasferisce dal centro a un nuovo palazzone in zona Tuscolano. Affacciandosi dalla finestra della nuova casa vede un cimitero, non persone. Il quartiere è ai margini fra la città che si espande in modo tentacolare e una campagna costellata di ruderi dell'antichità. I ragazzi del quartiere, privi di aspirazioni, bigheggiano in questo spazio di confine. Pasolini costruisce una particolarissima ripresa dalla campagna verso la città. Alla vista della città si frappongono dei ruderi, simbolici della fine del mondo arcaico rurale, vagheggiato dal neorealismo, mentre sullo sfondo si staglia l'orrida architettura urbana in espansione, destinata a fagocitare i ruderi di un mondo che non esiste più. Pirandello sembra anticipare questa visione pasoliniana su Roma e sulla metropoli, con la differenza che i suoi personaggi non guardano mai dalla campagna alla città, ma sempre ponendosi sulla linea di confine, dalla città alla campagna, che promette di diventare città. Quella campagna rappresenta forse una fuga o il fluire della vita alla quale alcuni di questi personaggi, che hanno compreso il gioco, aspirano, mentre la città è essa stessa una forma che

li ingabbia, dentro la quale si muovono per provare a liberarsi. Gli orribili palazzi della Roma pasoliniana sono i ruderi nuovi di Pirandello, cioè le orribili e trasandate gabbie che contengono e determinano la vita degli individui nella modernità novecentesca.

Nelle novelle di Pirandello, infine, più che il corpo, come in Verga, domina la mente. I corpi sono spesso descritti in dettagli espressionistici, un porro, un occhio che lacrima che finiscono per definire il personaggio e che colpiscono con forza il lettore. Eppure la mente domina. Il movimento dei personaggi nella città spesso corrisponde al loro stato interiore e al loro stato di coscienza, più o meno alterato. La città è rappresentata con un forte senso di profondità, creato dalla presenza di percezioni spesso plurisensoriali e dalla presenza contemporanea di diversi oggetti nel campo visivo. Il senso di profondità colloca i personaggi stessi nello spazio che percepiscono, li avvolge e determina, ingabbiando o liberando la coscienza dei personaggi. La loro mente, i cui ragionamenti serrati annichiliscono l'ascoltatore finzionale o il lettore, determina a sua volta lo spostamento del corpo alla ricerca di un senso. Il corpo è bombardato da sensazioni, odori, immagini visive, percezioni sonore, percezioni tattili e segue dei percorsi urbani mentalmente determinati. Se la mente è avvilita intorno a un ragionamento il corpo gira in tondo per la città, un cammino furioso e lineare corrisponde a una decisione repentina, il vagare nel vuoto delle vie corrisponde al vuoto della mente o alla rimozione della vita, la staticità corrisponde a un momento di quiete o a un tentativo di ricomposizione. E mentre la mente elabora, il corpo attraversa una via, sente un profumo o il contatto con l'erba o lo scorrere del Tevere, vede un cono d'ombra o di luce, sente risuonare il rumore dei passi nella via deserta e silenziosa. Attraverso i corpi che si muovono in un certo spazio e che percepiscono, Pirandello veicola condizioni esistenziali e stati della mente, creando un nesso fra profondità dello spazio urbano e profondità dello spazio interiore e psichico. Infine, anche il corpo della città è rappresentato espressionisticamente. Roma è bellissima ma è anche orrida, la stessa ambivalenza che c'è nelle lettere private si ritrova nello spazio di rappresentazione, dove lo stato di miseria e abbandono del palazzone acquisisce dignità letteraria, esattamente come la parte monumentale. In Verga questo non avviene. Il suo sguardo è allogeno, gli spazi sono quasi sempre quelli della Milano ricca e rinnovata. Solo gli occhi di Mòlia nella loro immobilità, per la lunga osservazione, colgono la stradina buia e umida, gli altri personaggi si muovono spesso nelle aree più centrali. Lo sguardo di Pirandello si rivela invece endogeno e ci restituisce una città con le sue contraddizioni fisiche, non solo umane. Per questo motivo ci sono anche momenti, assenti del tutto in Verga, in cui la città dona all'individuo stupore e meraviglia, soprattutto quando l'uomo riesce a percepire il *genius loci* di Roma nella parte

monumentale, che è una delle sue identità più solide, nella bellezza dei palazzi o delle antiche rovine romane. Allora, per un momento e nel silenzio, la natura, assente per antonomasia dallo spazio urbano, riesce a penetrare in città e nel personaggio nella forma del chiarore della luna sulle case o del suono del Tevere che scorre nella notte o dell'erba di Villa Borghese o di un paesaggio di campagna al confine della città. In quell'attimo quel paesaggio urbano, in una fusione momentanea e apparente con l'elemento naturale, sembra poter ricomporre ogni dissidio e sembra poter dare respiro alla mente dei personaggi, avvitata fra vita e forma.

Appendice

Figura 1

La struttura per cerchi concentrici di *Per le vie di Verga*

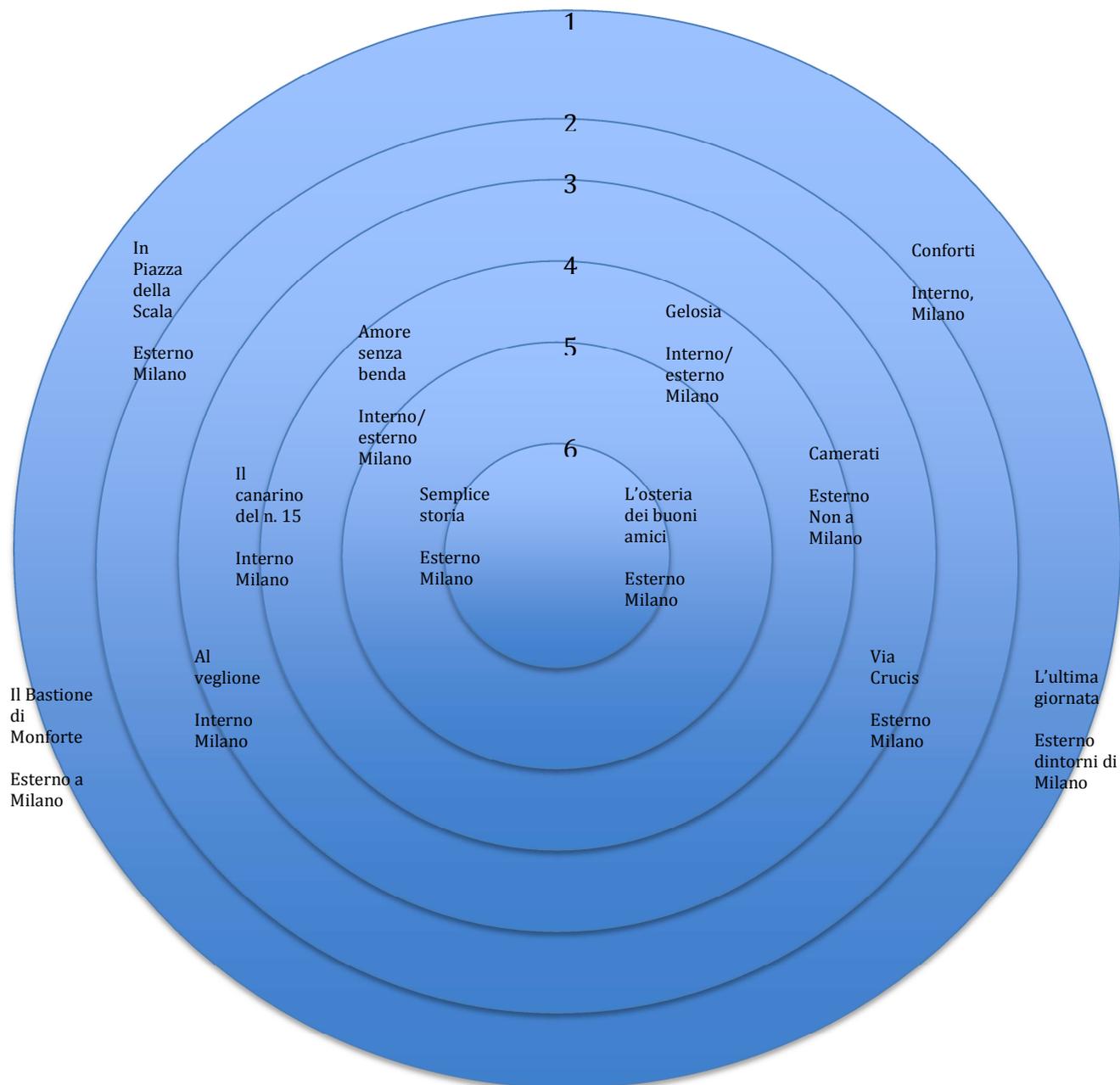


Figura 2

Pianta di Milano nel 1880

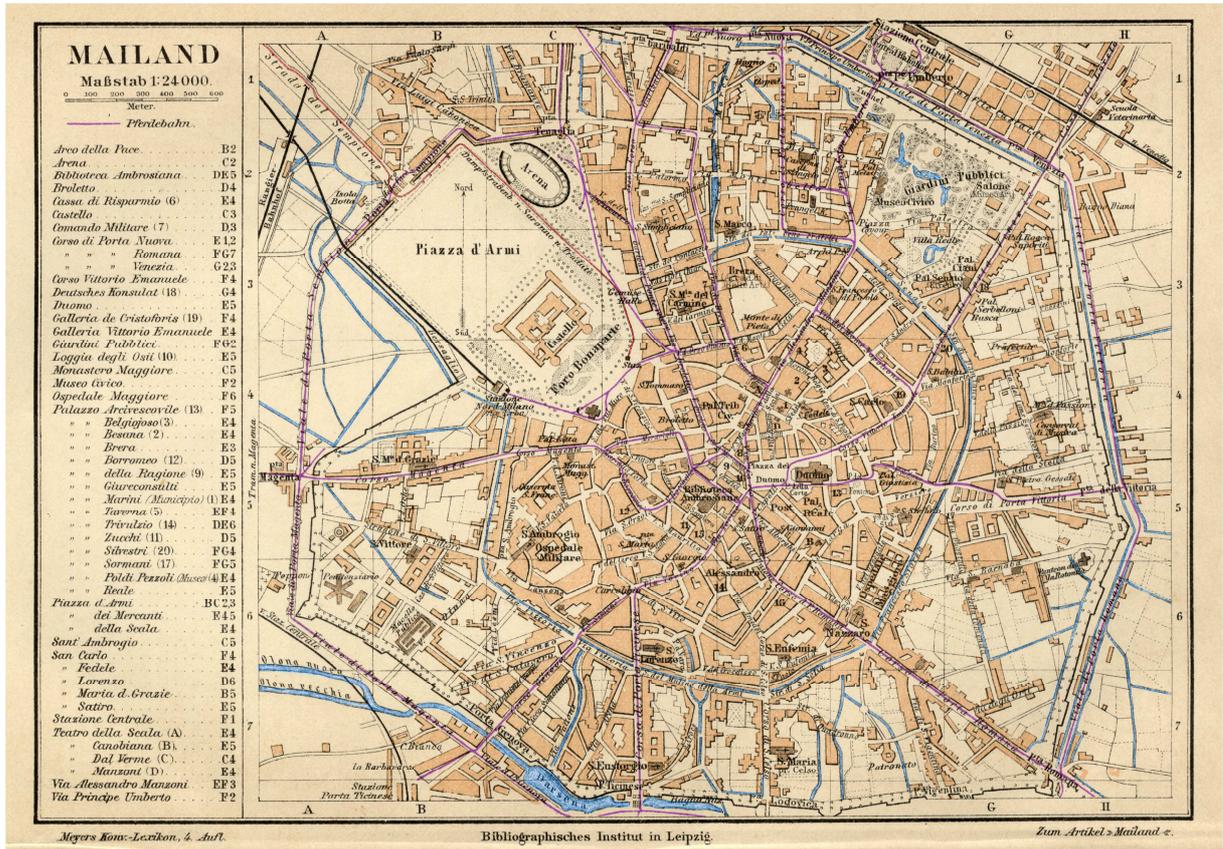


Figura 3

Un fotogramma tratto da *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Tabella 1
Toponimi in *Per le vie*

Novella	Ricorrenze	Toponimi di Milano	Locali e luoghi di divertimento a Milano	Luoghi fuori Milano
<i>Il Bastione di Monforte</i>	2, compreso il titolo	Bastione di Monforte	Biffi	
<i>In piazza della Scala</i>	15, compreso il titolo	Bastioni, Piazza della Scala (2 occorrenze), Via della Stella, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, Naviglio	Cova, Scala, palazzo Marino, Caffè Martini	Loreto, Cagnola
<i>Al veglione</i>	2	Galleria, Via Sant'Antonio		
<i>Il canarino del n. 15</i>	4	Porta Garibaldi, Galleria		Desio, Gorla
<i>Amore senza benda</i>	22	Cordusio, Borgo degli Ortolani, San Pietro all'Orto (2 occorrenze), Galleria, Milano, Via della Vetra (4 occorrenze), via Filodrammatici, Portico dell'Accademia, via Torino, Giardini pubblici, Naviglio, Porta Renza	Dal Verme, Scala (2 occorrenze), Caffè Merlo	Genova, America
<i>Semplice storia</i>	21	Via Cusani, Piazza Castello (2 occorrenze), Arco del Sempione (2 occorrenze), Milano (3 occorrenze)	Parco di Monza (3 occorrenze)	Cagnola, Tiriolo, Catanzaro, Bergamasco, Monza (6 occorrenze)
<i>L'osteria de Buoni Amici</i>	37	Via San Vittorello (7 occorrenze), San Calimero, San Celso, corso San Celso, Verziere (4 occorrenze), Via Maddalena, Via della Signora, San Fedele (3 occorrenze), Via dei Bigli, Bastione, Porta Romana, Via Pantano, Via Armorati,	Osteria dei Buoni Amici (7 occorrenze), Càrcano, Caffè della Rosa (2 occorrenze), Gaina	Bosco della Merlata
<i>Gelosia</i>	6	Canto di san Damiano, via della Commenda, via San Vincenzino, via Ciossetto	Osteria di San Damiano	Gorla
<i>Camerati</i>	2	Piazza Castello, Piazza d'Armi		
<i>Via Crucis</i>	25	Via Armorari, Via Camminadella, Portico di Piazza Mercanti, Via Broletto (2 occorrenze), Via del Pesce, Via Manara, Porta Romana, Piazza del Duomo (2 occorrenze), Porta Magenta, Galleria (2 occorrenze), Via Santa Margherita (2 occorrenze)	Municipio, Caffè delle Cinque Vie, Fossati, Dal Verme, Bocconi, Isola Bella	Osteria di Gorla, Parco di Monza Genova
<i>Conforti</i>	7	Via dei Fabbri, Corso (di Porta Ticinese), San Lorenzo, Porta Magenta, Duomo di Milano, Borgo degli Ortolani, Porta Garibaldi		
<i>L'ultima giornata</i>	11	Porta Tenaglia, Milano, Foro Bonaparte		Como, Sesto (3 occorrenze), Monza (2 occorrenze), Gorla, Loreto

Tabella 2
Toponimi in *Novelle per un anno*

Anno di pubblicazione	Titolo	Toponomastica (Sottolineata la toponomastica romana)	Raccolta di <i>Novelle per un anno</i>
1. 1894	<i>Se...</i>	<u>Piazza delle Terme</u> ; Roma (3); Udine (5); Austria; Vienna (2); Germania (2); Bologna (3); Italia; Firenze; Potenza (6); <u>Piazza dell'Indipendenza</u> ; America	<i>Scialle nero</i>
2. 1894	<i>Le tre carissime</i>	<u>Pincio</u> ; <u>Corso</u> ; <u>Roma</u> ; <u>Ponte Molle</u> (2); <u>Monte Mario</u> ; Monte Carlo	<i>Il vecchio Dio</i>
3. 1894	<i>L'amica delle mogli</i>	<u>Roma</u> (5); <u>Corso</u> ; <u>Capitale</u> ; <u>Corso Vittorio Emanuele</u> ; <u>via Venti Settembre</u>	–
4. 1894	<i>La signorina</i>	<u>San Paolo</u> ; <u>tre fontane a San Paolo</u> ; <u>Roma</u> (6); Milano (11); <u>Teatro Argentina</u> ; <u>Corso</u> ; <u>Villa Borghese</u> ; <u>caffè Anglo-Americano</u> ; <u>Piazzetta Sciarra</u> ; <u>via Laurina</u> ; <u>via dei Pontefici</u> (2)	–
5. 1895	<i>Il nido</i>	<u>Largo viale che conduce al Gianicolo</u> ; <u>Roma</u> (3); Firenze (2); <u>Via Cola di Rienzo ai Prati</u> (2); <u>Via Venti Settembre</u> ; <u>via dei Prati</u> ; <u>Ospizio degli orfanelli</u>	–
6. 1896	<i>Chi fu</i>	<u>Roma</u> (2); Napoli (3); America; alta Italia; <u>porta del Popolo</u> ; <u>Via Flaminia</u> (3); <u>via Laurina</u> (2); <u>villa Borghese</u> ; <u>Campo Verano</u>	–
7. 1897	<i>Le dodici lettere</i>	<u>Corso</u> ; Milano (2); <u>Roma</u> (2)	–
8. 1897	<i>Vexilla Regis</i>	<u>Roma</u> (8); Germania (4); <u>Wenzelgasse</u> ; Colonia; Braunschweig (2); Colonia; Dusseldorf (2); Bonn (5); Italia (2); Wiesbaden (4); <u>Wenzelgasse</u> ; Reno; Godesberg; Torino (2); Reno (2); Monte Cave (4); Svizzera; Novara; Novara; Alpi; Castel Gandolfo; Albano; Firenze (2)	<i>Il viaggio</i>
9. 1897	<i>Il giardinetto lassù della casa</i>	<u>Roma</u>	<i>In silenzio</i>
10. 1900	<i>Alberi cittadini</i>	<u>Roma</u> ; Italia	–
11. 1901	<i>Notizie del mondo</i>	<u>Roma</u> ; Pincetto n. 51 (2); <u>Cimitero del Verano</u> (3); <u>Roma</u> (4); <u>parrocchia di San Rocco</u> (via Ripetta); <u>Via Nazionale</u> ; <u>riva destra del Tevere in prossimità del Poligono</u> ; <u>Monte Mario</u> ; Francia; Germaniaccia; Napoli (4); Svizzera (2)	<i>L'uomo solo</i>
12. 1901	<i>Il vecchio Dio</i>	<u>Roma</u>	<i>Il vecchio Dio</i>
13. 1901	<i>E due!</i>	<u>Prati di Castello</u> ; <u>Lungotevere dei Mellini</u> ; <u>Passeggiata di Ripetta</u> ; <u>ponte Margherita</u> ; America (3); <u>Roma</u>	<i>Scialle nero</i>
14. 1902	<i>Amicissimi</i>	<u>Lungo Tevere de' Mellini</u> ; <u>Porta Pia</u> ; <u>Via Pastrengo</u> ; <u>Ponte Cavour</u> ; <u>Padova</u> (5)	<i>Scialle nero</i>
15. 1902	<i>Un'altra allodola</i>	<u>Stazione di Roma</u> ; <u>Roma</u> (4); <u>viale</u> ; <u>Colosseo</u>	<i>La giara</i>
16. 1903	<i>Come gemelle</i>	<u>San Salvatore in Lauro</u> (13); <u>Roma</u>	<i>Tutt'e tre</i>
17. 1903	<i>La balia</i>	<u>Roma</u> (10); Milano; Napoli (3); Torino; Firenze; Palermo; Sicilia (4); <u>Via Sistina</u>	<i>In silenzio</i>
18. 1903	<i>Pianto segreto</i>	<u>Roma</u>	–
19. 1903	<i>Il ventaglino</i>	<u>Roma</u>	<i>Scialle nero</i>

20. 1903	<i>La disdetta di Pitagora</i>	<u>Roma (13); Forlì (7); stazione di Roma; Vie di Roma (9); via Sardegna (3); America (2)</u>	<i>Il vecchio Dio</i>
21. 1904	<i>Nel segno</i>	<u>Roma (3); Calabria (4); Firenze</u>	<i>La vita nuda</i>
22. 1904	<i>La buon'anima</i>	<u>Roma (4); Stazione di Roma; hotel Vittoria; Piazza delle Terme; Terme di Diocleziano; Santa Maria degli Angeli; Via Nazionale</u>	<i>La vita nuda</i>
23. 1904	<i>La fedeltà del cane</i>	<u>Via Sardegna 96 (2); via Veneto (2); Villa Borghese da Porta Pinciana; Villa Borghese; via Boncompagni</u>	<i>La vita nuda</i>
24. 1905	<i>L'eresia catara</i>	<u>Germania; piazza del Pantheon; piazza della Minerva; via dei Cestari; Corso Vittorio Emanuele; Piazza San Pantaleo; via del Governo Vecchio; Napoli; muricciuoli; via del Governo Vecchio; Roma</u>	<i>La mosca</i>
25. 1905	<i>Lo scaldino</i>	<u>Via San Lorenzo; via Volturmo; via Gaeta; via Palestro; quartiere del Macao; muraglione del Pincio; vie del Macao; ospedale di Sant'Antonio; Piazza delle terme</u>	<i>La mosca</i>
26. 1905	<i>Tirocinio</i>	<u>Corso; via Nazionale; via Ludovisi; Roma; Milano; Scala; San Carlo; Milano; Roma; Milano; vie di Roma; Milano</u>	<i>La giara</i>
27. 1905	<i>Va bene</i>	<u>Roma (5); Convento della Trappa alle Tre Fontane; Santa Maria della Minerva; Pantheon; Via Piè di Marmo; Sorrento; Napoli; Africa; Genova; Civitavecchia; via San Niccolò da Tolentino; Parigi; Nizza; Torino; Milano; Nettuno; Monti Albani; Monte Cave; Carroceto; Anzio (2); Stazione di Nettuno; monte Circello; Castello di Stura; porto di Anzio; Parco dei Borghese; Nettuno; Sanatorio; Orsenigo dei Fate Bene Fratelli</u>	<i>In silenzio</i>
28. 1905	<i>In silenzio</i>	<u>Collegio Nazionale; Roma (2); via Finanze; Waterloo (5); Sant'Elena; Isola d'Elba; Milano (2); Duomo (2); Galleria Vittorio Emanuele</u>	<i>In silenzio</i>
29. 1906	<i>L'uscita del vedovo</i>	<u>Piazza delle Terme; fontana delle Najadi; Piazza Navona; fontana del Moro; Via Nazionale; via del Boschetto (4)</u>	<i>La vita nuda</i>
30. 1906	<i>Tutto per bene</i>	<u>Roma; Perugia; Sicilia; Sardegna; Ministero della Pubblica istruzione; Minerva; Roma; orti dell'Aventino e del Celio; via Appia; Tevere; Roma; Montecitorio; Roma; Perugia (2); Roma; Minerva</u>	<i>La vita nuda</i>
31. 1907	<i>Distrazione</i>	<u>Roma; quartiere dei Prati di Castello; via San Lorenzo; Campoverano (cimitero); ponte Cavour; via Tomacelli; via condotti; Piazza di Spagna; via due Macelli; Capo le Case; via Sistina; Piazza Barberini; Via di San Niccolò da Tolentino; via San Lorenzo; via Volturmo</u>	<i>La vita nuda</i>
32. 1907	<i>Pari</i>	<u>Ministero ai Lavori Pubblici; Babuino; Roma (2)</u>	<i>La vita nuda</i>
33. 1907	<i>Volare</i>	<u>Piazza Navona; Roma</u>	<i>L'uomo solo</i>
34. 1907	<i>La vita nuda</i>	<u>Roma (2); Verano</u>	<i>La vita nuda</i>

35. 1908	<i>Il guardaroba dell'eloquenza</i>	<u>Roma (7); Via Ovidio; Prati; Digione; Germania; Italia; Calabria; Sicilia; Roma; Italia; Abruzzo; Germania; Italia (4)</u>	<i>La giara</i>
36. 1909	<i>Due letti a due</i>	<u>Pincetto</u>	<i>La giara</i>
37. 1909	<i>Mondo di carta</i>	<u>Via Nazionale; Corso Vittorio; via Volturno; via Nomentana 112</u>	<i>La mosca</i>
38. 1909	<i>L'illustre estinto</i>	<u>Roma (4); via Ludovisi; Castel Gandolfo (3); stazione di Roma; Castelli romani; Valdana (8); Avezzano (4)</u>	<i>La giara</i>
39. 1909	<i>Il lume dell'altra casa</i>	<u>Un ministero; America; Via Appia</u>	<i>Il viaggio</i>
40. 1909	<i>L'ombrello</i>	<u>Via Nazionale</u>	<i>Il viaggio</i>
41. 1910	<i>Non è una cosa seria</i>	<u>Ministero delle Finanze</u>	<i>La giara</i>
42. 1910	<i>Musica vecchia</i>	<u>Roma (7); Italia; America (2); New York; osteria del fornaio a Ripetta; Terme di Tito sull'Esquilino (2 volte); via del Governo Vecchio</u>	<i>Dal naso al cielo</i>
43. 1910	<i>Lo spirito maligno</i>	<u>Africa; Sicilia; Roma; Albergo Nuova Roma</u>	<i>In silenzio</i>
44. 1911	<i>Paura d'essere felice</i>	<u>Roma (2), Firenze (2), Venezia (2), Napoli (4)</u>	<i>Donna Mimma</i>
45. 1911	<i>L'uomo solo</i>	<u>Via Veneto; Villa Borghese (2); via di Porta Pinciana; Capo le Case; via Due Macelli; Via Condotti; via Fontanella di Borghese; Piazza Nicosia; Tardinona; Lungotevere</u>	<i>L'uomo solo</i>
46. 1911	<i>"Ho tante cose da dirvi..."</i>	<u>Roma; America (2); Buenos Aires</u>	<i>Candelora</i>
47. 1912	<i>O di uno o di nessuno</i>	<u>Roma; via del Santo; Padova; Alatri (3); ospedale di San Giovanni; America</u>	<i>La rallegrata</i>
48. 1912	<i>Superior stabat lupus</i>	<u>Roma (7); America (2); Castro Pretorio al Macao; Palermo (2), Genova</u>	<i>Dal naso al cielo</i>
49. 1912	<i>Il coppo</i>	<u>Ripetta; Lungotevere dei Mellini(2); piazza di Spagna; Gianicolo; Villa Borghese (4); piazza del Popolo; via Ripetta (3); Ponte Margherita (2); Lungotevere; Ponte Flaminio (2); Monte Mario (2)</u>	<i>L'uomo solo</i>
50. 1912	<i>Maestro Amore</i>	<u>Via Nazionale; via Cernaja; Milano; Roma; Italia</u>	–
51. 1913	<i>Quando s'è capito il giuoco</i>	<u>Germania; Roma</u>	<i>Una giornata</i>
52. 1914	<i>Filo d'aria</i>	<u>La Plata; Roma</u>	<i>Tutt'e tre</i>
53. 1914	<i>Zuccarello distinto melodista</i>	<u>Roma (2)</u>	<i>Candelora</i>
54. 1915	<i>Romolo</i>	–	<i>Candelora</i>
55. 1915	<i>Colloqui coi personaggi</i>	<u>Roma (2); Trieste; Fiume; Pola; Trentino; Villa Torlonia; Isola di Gozzo; Malta; Bùrmula; Piemonte; Inghilterra; Palermo; Convento della Gancia; caserma di San Benigno a Genova</u>	–
56. 1915	<i>Frammenti di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea</i>	<u>Roma (2), Via Condotti; Via del Governo Vecchio</u> Decine di toponimi italiani ed europei legati alla prima guerra mondiale.	–
57. 1920	<i>Pena di vivere così</i>	<u>Parrocchia di Sant'Agnese; Sant'Agnese; Villa Borghese; via Flaminia; Sant'Agnese; via Veneto; Sant'Agnese; via Novara; Porta del Popolo</u>	<i>In silenzio</i>

58. 1921	<i>La distruzione dell'uomo</i>	<u>Viale Nomentano; via Alessandria (2); Roma; viale Nomentano; la Barriera; Sant'Agnese; vallata dell'Aniene</u>	<i>La mosca</i>
59. 1922	<i>Niente</i>	<u>Via San Lorenzo; Roma; San Lorenzo; Teatro Nazionale; Campoverano</u>	<i>La mosca</i>
60. 1923	<i>Fuga</i>	Barriera nomentana; Casal dei Pazzi (2); ponte Nomentano	<i>Dal naso al cielo</i>
61. 1924	<i>Resti mortali</i>	Bergamo (8); Genova (2); America (2); Roma (4); Stazione	<i>Donna Mimma</i>
62. 1934	<i>Berecche e la guerra</i>	<u>Roma (9); via Nomentana (2); Villa Torlonia; via Condotti; via Po</u> Decine e decine di toponimi di nazioni europee ed extraeuropee	<i>Berecche e la guerra</i>
63. 1934	<i>Un'idea</i>	–	<i>Berecche e la guerra</i>
64. 1936	<i>Una giornata</i>	–	<i>Una giornata</i>

Bibliografia

1. Bibliografia teorica

AA. VV., *La Geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di D. Papotto e F. Tomasi, Bruxelles, Peter Lang, 2014.

AA. VV., *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Roma, Armando, 2010.

AA. VV., *Milano nel tempo. Le trasformazioni della città dall'Ottocento ai nostri giorni*, a cura di U. Salwa, Napoli, Intra Moenia, 2009.

AA. VV., *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2003.

G. Amendola, *Sguardi sulla città moderna*, Bari, Dedalo, 2019.

A. Asor Rosa e A. Cicchetti, *Roma*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. 11, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 121-268.

M. Augè, *Nonluoghi*, trad. di D. Rolland, Milano, Elèuthera, 2009.

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001.

G. Baldi, *Nascita di una metropoli. Roma nell'opera di D'Annunzio*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, Pisa, ETS, 2012, pp. 71-87.

R. Barthes, *L'effet de réel*, in "Communications", 11, 1968, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, pp. 84-89.

C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, trad. di G. Raboni et al., Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.

W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura e trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995.

M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, trad. di V. Lalli, Bologna, Il Mulino, 2012.

F. Bevilacqua, *Genius loci. Il dio dei luoghi perduti*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2010.

A. Boatti, *Urbanistica a Milano. Sviluppo urbano, pianificazione e ambiente fra passato e futuro*, Novara, CittàStudi, 2007.

R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2021.

R. Bodei, *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*, Bologna, Il Mulino, 2012.

- G Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, trad. di M. Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- A. Castoldi, *Il flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, Milano, Mondadori, 2013.
- S. Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in AA. VV., *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Roma, Armando, 2010, pp. 19-37.
- R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di G. Passerone, a cura di P. Vignola, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017.
- L. Dolezel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica e prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- A. J. Greimas, *Pour une sémiotique topologique*, in AA. VV., *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, pp. 11-43.
- D. Harvey, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, trad. di G. Ballarino, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- G. Iacoli, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati, 2016.
- G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teoria e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- I. Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2011.
- F. Iozzelli, *Roma religiosa all'inizio del Novecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1985.
- J. Jacobs, *Vita e morte della grande città. Saggio sulle metropoli americane*, trad. di G. Scattone, Torino, Einaudi, 2009.
- M. Jakob, *Il paesaggio*, trad. di A. Ghersi, Bologna, Il Mulino, 2009.
- A. Lazzerini, *Polis in fabula*, Palermo, Sellerio, 2011.
- H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Pgreco, 2018.
- J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, trad. di M. Barbato Faccani et al., Milano, Bompiani, 1975.

- F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- L. Mumford, *La cultura delle città*, a cura di M. Rosso e P. Scrivano, trad. di E. e M. Labò, Torino, Einaudi, 2007.
- F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021.
- C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, trad. di A. M. Norberg-Schultz, Milano, Electa, 1979.
- G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- D. Pasquinelli d'Allegra, *Roma: il senso del luogo*, Roma, Carocci, 2015.
- F. Portinari, *Milano*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. 10, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 293-386.
- A. Restucci, *La città letteraria*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. 10, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 226-292.
- J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, trad. di D. Sacchi, Torino, Einaudi, 2003.
- E. Sanguineti, *Lo scrittore nella città*, in *La città. Proiezioni e scritture*, a cura di G. Cascone, Firenze, Giunti, 1997, pp. 50-59.
- Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Roma, Donzelli, 2001.
- G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, trad. di P. Jedlowski e R. Siebert, Roma, Armando, 1995.
- E. W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso books, 1989.
- Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography and Imagination*, ed. by R. Tally Jr., London, Routledge, 2020.
- A. Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- R. Tally Jr., *Spatiality*, London, Routledge, 2012.
- R. Venturi-D. Scott Brown-S. Izenour, *Imparare da Las Vegas*, a cura di M. Orazi, trad. di M. Sabini, Macerata, Quodlibet, 2010.
- V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, trad. di L. Flabbi, Roma, Armando, 2009.

H. White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

2. Bibliografia su Verga

2.1 Testi di Giovanni Verga

AA. VV., *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio, 1991.

Carteggio Verga-Capuana, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

G. Verga, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Napoli, Salerno, 1980.

G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.

G. Verga, *Per le vie*, ed. critica a cura di R. Morabito, Firenze, Le Monnier, 2003.

G. Verga, *Primavera*, ed. critica a cura di G. Forni e C. Riccardi, Fondazione Verga Interlinea, 2020

G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983.

2.2 Opere di altri autori

Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale moderna, a cura di C. Arrighi, voll. I-II, Milano, Carlo Aliprandi, 1888.

E. A. Poe, *I Racconti*, trad. di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 2009.

P. Valera, *Milano sconosciuta*, Milano, Bignami, 1879.

2.3 Letteratura critica

G. Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016.

A. Antonazzo, *I dintorni di Milano. Verga tra narrativa di viaggio e impressionismo letterario*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2020.

A. Antonazzo, *Milano negli scritti d'occasione*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, Leonforte, Euno Edizioni, 2020, pp. 483-497.

R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

R. Castellana, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, Leonforte, Euno Edizioni, 2020, pp. 447-463.

S. Contarini, *La fantasmagoria del reale: una lettura delle novelle milanesi di Verga*, in «Lettere italiane», n. 3, 2008, pp. 323-351.

P. D'Arrigo, *Solitudini in Verga: le novelle di città*, in *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie*, Atti del XIII congresso dell'Associazione degli italianisti italiani, Pugnochiuso (Foggia), 16-19 settembre 2009, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, ISBN: 8897220177, Pugnochiuso (Foggia), <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-centri-e-periferie>

P. D'Arrigo, *Vagando per le vie: Verga, la novella, Milano*, in *Rappresentazioni Narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi, A. Manganaro, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019), Catania, Fondazione Verga, 2020, pp. 131-140.

P. D'Arrigo, *Vittorini e Verga*, in “Annali della Fondazione Verga”, 11, *Verga e gli altri*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, Catania, 2018, pp. 83-93.

S. Daly, *Fallen Women in the Galleria. Giovanni Verga and the Nineteenth-Century Milanese Shopping Arcade*, in “Italian Studies”, vol. 74, n. 1, 2018, pp. 44-56.

P. Fontana, *Le novelle milanesi del Verga fra “Fantasticheria”, mito e realtà*, in “Revue suisse des littératures romanes”, vol. 4, 1983, pp. 119-135.

R. Luperini, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019.

R. Luperini, *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

A. Manganaro, *Le novelle verghiane nella critica*, in Id., *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014, pp. 103-121.

A. Manganaro, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2021.

A. Manganaro, *Verga*, Roma-Acireale, Bonanno, 2011.

G. P. Marchi, *Verga per le vie di Milano*, in “Quaderni di lingue e letterature”, n. 24, 1999, pp. 47-63.

V. Masiello, *La chiave allegorica della novella verghiana Il bastione di Monforte*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 181-192.

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

T. Pagano, *Le rivoluzioni di Verga*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, Leonforte, Euno Edizioni, 2020, pp. 555-573.

P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Editoriale Artemide, 2016.

P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

P. Pellini, *Verga*, Bologna, Il Mulino, 2012.

I. Piazza, *L'editoria milanese 'secondo Verga'*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, Leonforte, Euno Edizioni, 2020, pp. 209-224.

I. Puskás, *La forza della distanza. Verga riscrive Boccaccio*, in “*Italianistica Debreceniensis*”, vol. 20, 2014, pp. 100-113.

C. Riccardi, *Milano-Europa. Sette capitoli sull'Ottocento tra letteratura e storia*, Novara, Interlinea, 2017.

M. Righini, “*Contemplando affascinati la propria assenza*”. *La città nella narrativa italiana fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2009.

L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1986.

O. Selvafolta, *Verga a Milano: la città, le abitazioni, il senso dei luoghi*, in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 – Milano 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, Leonforte, Euno Edizioni, 2020, pp. 71-96.

G. Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993.

B. Wins, *Babylo minima. Mailand in der Erzählliteratur des späten Ottocento*, Tübingen, Max Niemeyer, 1996.

3. Bibliografia su Pirandello

3.1 Testi di Pirandello

Interviste a Pirandello. “Parole da dire, uomo, agli altri uomini”, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile 1886-1898*, a cura di E. Providenti, Firenze, Le Monnier, 1986.

- L. Pirandello, *Lettere della formazione, 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.
- L. Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1993.
- L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006.
- L. Pirandello, *Tutte le novelle*, voll. I-III, a cura di L. Lugnani, Milano, BUR, 2007.
- L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, voll. I-II, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

3.2 Letteratura critica

- AA.VV., *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012.
- AA.VV., *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018.
- “Allegoria”, 2011, vol. 23, n. 63, <https://www.allegoriaonline.it/category/allegoria-n-63>, (ultimo accesso il 4 luglio 2022).
- G. Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e “distrazione”*, Napoli, Liguori, 2006.
- N. Borsellino, *Da acquasantiera a posacenere*, in *Luoghi e paesaggi della narrativa di Luigi Pirandello*, a cura di G. Resta, Roma, Salerno, 2002, pp. 57-64.
- N. Borsellino, *Il dio di Pirandello*, Palermo, Sellerio, 2004.
- R. Caputo, “Come andrà a finire?... Buon per loro e per me, che posso fare il dottore”. *Su alcuni aspetti della “Politica” nell’epistolario pirandelliano*, in *Pirandello, vita e arte nelle lettere*, a cura di S. Milioto, 2018, pp. 147-156.
- P. Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana*, Ravenna, Longo, 1997.
- R. Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018.
- R. Castellana, *Luigi Pirandello, la novella (interventista) ritrovata*, https://www.corriere.it/cultura/20_maggio_09/luigi-pirandello-novella-interventista-ritrovata-36c08646-921d-11ea-9f60-1b8d14bed082.shtml (ultimo accesso il 4 luglio 2022).
- R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009.
- R. Castellana, *Realismo modernista. Un’idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in “Italianistica”, vol. 39, n. 1, 2010, pp. 23-45.
- I. Crotti, *Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino: Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento*, in “Studi novecenteschi”, vol. 32, n. 70, 2005, pp. 143-180.

- P. D'Arrigo, *Una giornata di L. Pirandello*, in *Scritture e Letture – ciclo 2008. Quaderni dell'Associazione degli italianisti*, a cura di A. Manganaro, Acireale, Bonanno, 2009, pp. 111-120.
- P. D'Arrigo, *Un falegname, una fatina, un burattino: un modello familiare per la nuova Italia*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli italiani della letteratura*, Atti del XV congresso dell'Associazione degli italianisti italiani, ADI, Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 1457-1464.
- P. D'Arrigo, *Visionarietà e visione: un percorso tra immagini cinematografiche e narrativa italiana del '900*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti – Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013_d_arrigo.pdf
- G. Debenedetti, “*Una giornata*” di Pirandello, in *Saggi critici, seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 215-231.
- I. De Seta, *Pirandello fra Tozzi e Borgese*, in *Pirandello oggi. Intertestualità, riscrittura, ricezione*, a cura di A. Frabetti e S. Cubeddu-Proux, Fano, Metauro, 2017, pp. 221-239.
- A. Fioravanti, *Una vita senza vita. Pirandello in cinquant'anni di lettere*, Roma, Giulio Perrone, 2017.
- J. R. Giles, *The Urban Nightspace*, in *The Cambridge Companion to the City in Literature*, ed. by K. R. McNamara, New York, Cambridge University Press, 2014, pp. 114-125.
- E. Gioanola, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca book, 2007.
- M. Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006.
- L. Jepson, *Filling Space. The Trauma of Birth in Pirandello's Existential Novelle*, in “*Italica*”, vol. 68, n. 4, 1991, pp. 419-433.
- N. Longo, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Roma, Studium, 2018.
- R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018.
- R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006.
- R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992.
- M. Polacco, *Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 2011.

E. Providenti, *Pirandello impolitico*, Roma, Salerno, 2000.

L. Sarti, “Noi donne siamo fatte per patire”. *Trame femminili a confronto ne La balia di Pirandello, dalla pagina allo schermo*, in “Pirandelliana”, n. 5, 2011, pp. 143-153.

M. C. Storini, *Archeologia e letteratura: senso dell'antico nella narrazione italiana contemporanea*, in *Antico e contemporaneo: Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo e M. C. Storini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 11-22.

G. Tellini, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nitri-Lischi, 1972.

M. Tortora, *Geografie del modernismo*, in *Geografie della modernità letteraria*, a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora, Pisa, ETS, 2017, pp. 165-180.

Abstract in italiano

Nella mia tesi mi occupo della rappresentazione dello spazio urbano nei testi brevi di Giovanni Verga e di Luigi Pirandello, scritti fra 1880 e il 1936. Nell'analisi dei testi mi concentro sul modo in cui è rappresentato lo spazio e sulla valenza semantica della rappresentazione. La scelta dell'argomento nasce dall'esigenza di comprendere se la rappresentazione dello spazio urbano, nonostante il ritardo italiano nello sviluppo urbanistico e industriale rispetto agli altri paesi europei, sia rilevante in letteratura anche nel periodo fra modernità e modernismo e nei due autori italiani più importanti di questo periodo. Gli studi sullo spazio urbano nella letteratura italiana riguardano precipuamente il periodo dal secondo dopoguerra a oggi, quando il legame fra metropoli e narrazione letteraria diventa molto forte. Ho sentito quindi l'esigenza di approfondire questo aspetto, partendo dal presupposto che nei testi dei due autori è comunque presente la città e che questa città non assomiglia più alla città di tipo manzoniano, ma assume già i tratti della città moderna, segnata dalla presenza dell'industria e dai cambiamenti sociali e urbanistici del secondo Ottocento. Il mio metodo è di tipo storico letterario, poiché guarda molto alla contestualizzazione degli autori nella loro epoca e dei testi nell'opera dell'autore. Tuttavia ho tratto importantissimi e decisivi spunti metodologici dagli studi sullo spazio e dalla recente geocritica. Nell'introduzione della tesi provo a ragionare criticamente sugli spunti teorici offerti da diversi studiosi che hanno ragionato sullo spazio, tenendo presente che è possibile sostenere che non esiste un metodo di analisi dello spazio semplice e facilmente ripetibile come per il tempo.

Nel capitolo II delinea specificatamente lo sviluppo urbano di Milano e di Roma nel periodo in cui i due autori vissero nelle città, per comprendere quali siano stati i cambiamenti urbanistici più evidenti.

Nel capitolo III chiarisco il rapporto fra Verga e Milano. Espongo, quindi, le modalità del suo passaggio al verismo e del suo approccio alla scrittura di novelle, il cui incremento nel quadro della produzione italiana è legato all'editoria milanese. Il focus del capitolo è l'analisi delle novelle della raccolta *Per le vie* ambientata a Milano. Dall'analisi del macrotesto individuo una struttura per cerchi concentrici nell'organizzazione interna delle novelle, che richiama la mappa circolare di Milano. Dall'analisi dei singoli testi evidenzio una serie di oggetti che spazializzano la modernità urbana: carri da trasporto, treni, scarpe, mani, finestre, lettere e, soprattutto, i corpi dei personaggi. Ognuno di questi oggetti ha una forte valenza semantica in relazione allo spazio urbano, al personaggio e alla storia narrata. Interpreto anche la funzione dei molti toponimi all'interno della raccolta.

Il capitolo IV crea un raccordo fra Verga e Pirandello, mostrando il passaggio al realismo modernista, nel quale la novella si riconferma un genere forte. Delineo, inoltre, il rapporto che Pirandello instaura con Verga, la cui opera è presa a modello per la struttura narrativa e per l'assenza di retorica, con una chiara contrapposizione al dannunzianesimo.

Nel capitolo V tratto di Pirandello, del suo rapporto con Roma, sua città d'elezione, dello sviluppo della sua poetica dell'umorismo, della scelta del genere narrativo breve di cui l'autore fu maestro. Seleziono quindi fra le duecentocinquanta due novelle pirandelliane quelle ambientate a Roma e fra queste seleziono una scelta di novelle dividendole in quattro gruppi, in base alla funzione della città nella narrazione. Il caos domina le storie e la frammentazione dello spazio, tipicamente novecentesca, si esprime attraverso la rappresentazione di singole parti della città che sono sineddoche dell'intera città. Anche Pirandello utilizza oggetti che spazializzano la città, il palazzo, la finestra, il Tevere, il ponte. Lo spazio urbano in Pirandello contribuisce notevolmente a segnare la psicologia e le azioni dei personaggi. Anche per Pirandello interpreto l'ampio uso dei toponimi.

Nelle conclusioni espongo sinteticamente il risultato delle analisi svolte e dell'interpretazione spaziale dei testi presi in considerazione, mettendo in evidenza le differenze.

La novità del mio lavoro consiste in primo luogo nell'aver combinato il metodo spaziale con l'impostazione storico-letteraria al fine di analizzare i testi rispettandone la specificità e con un metodo più completo possibile rispetto al tema scelto. La tesi, inoltre, approfondisce l'argomento dello spazio per un periodo in cui è stato poco indagato, individuando come i fattori urbanistici, storici, culturali, psicologici e la poetica dei due autori combinati con la loro personale esperienza urbana segnano anche attraverso il loro spazio di rappresentazione della città il passaggio da un'epoca all'altra.

Abstract in inglese

In my dissertation I deal with the representation of the urban space in the short texts written between 1880 and 1936 by Giovanni Verga and Luigi Pirandello. In analyzing the texts, I focus on the way in which space is represented and on the semantic value of this representation. Despite the Italian delay in urban and industrial development compared to other European countries, the choice of the topic arises from the need to understand whether the representation of urban space is relevant in literature also in the period between modernity and modernism and in the two most important Italian authors of this period. The studies on urban space in Italian literature mainly concern the period from the Second World War to today, when the link between the metropolis and literary narration becomes very strong. Therefore, I felt the need to deepen this aspect, starting from the assumption that the city is still present in the texts of the two authors and that this city no longer resembles the Manzoni-type city, but already assumes the features of the modern city, marked by the presence of the factories and the social and urban changes of the second half of the nineteenth century. My method is of a literary historical type, since it strongly considers the historical contextualization of the authors and of the texts of their works. However, I have drawn very important and decisive methodological insights from studies on space and from recent geocritics.

In the introduction to the thesis I try to think critically on the theoretical ideas offered by various scholars who have speculated about space, bearing in mind that it is possible to argue that there is no simple and easily repeatable method of analyzing space as there is for the time.

In chapter II I specifically outline the urban development of Milan and Rome in the period when the two authors lived there in order to understand what the most evident urban changes were.

In chapter III I clarify the relationship between Verga and Milan. Therefore, I explain the modalities of his transition to realism and his approach to writing short stories, whose increase in the context of Italian production is linked to the Milanese publishing industry. The focus of the chapter is the analysis of his collection of short stories *Per le vie*, set in Milan. From the analysis of the macro text, I have identified a structure of concentric circles in the internal organization of the short stories, which recalls the circular map of Milan. From the analysis of the single texts, I have highlighted a series of objects that make the reader understand the idea of modern urban space: transport wagons, trains, shoes, hands, windows, letters and, above all, the bodies of the characters. Each of these objects has a strong semantic

value in relation to the urban space, the character and the story itself. I have also interpreted the function of the many toponyms within the collection.

Chapter IV creates a link between Verga and Pirandello, showing the transition to modernist realism, in which the short story reconfirms itself as a strong genre. I have also outlined the relationship that Pirandello establishes with Verga, whose work is taken as a model for the narrative structure and the absence of rhetoric, with a clear contrast to D'Annunzio.

In chapter V I deal with Pirandello, his relationship with Rome – his city of choice – the development of his poetics of humor (*umorismo*), the choice of the short story, in which the author was a master. I therefore selected Pirandello's short stories set in Rome from the two hundred and fifty-two he wrote and then I divided the chosen short stories into four groups, according to the function of the city in the narration. Chaos dominates the stories and the fragmentation of space, typical in the twentieth century, it is expressed through the representation of individual parts of the city, which are synecdoche of the entire city. Pirandello also uses objects that give the idea of the city, the building, the window, the river Tiber, the bridge. Urban space in Pirandello contributes considerably to mark the psychology and actions of the characters. I have interpreted the wide use of toponyms also in Pirandello's short stories.

In the conclusion I summarize the results of the analysis carried out and the spatial interpretation of the texts taken into consideration, highlighting their differences.

The novelty of my work consists first of all in having combined the spatial method with the historical-literary approach in order to analyze the texts while respecting their specificity with a method that is as complete as possible with respect to the chosen theme. The thesis also explores the topic of space in a period in which it has been little investigated, identifying how the urban, historical, cultural, psychological factors and the poetics of the two authors combined with their personal urban experience also mark the passage from one era to another through their space of representation of the city.