



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

La Scapigliatura nell'inferno di Milano

FRANCESCO BONELLI

LUHCIE, Université Grenoble Alpes
Corresponding author e-mail: bonellifrancesco@live.it

ABSTRACT

Il saggio prende in esame la presenza dell'Inferno di Dante nella produzione giornalistica e narrativa della Scapigliatura democratica dedicata ai bassifondi di Milano. A partire dalla fine degli anni Settanta del XIX secolo, infatti, nei reportage di autori 'scapigliati' come Paolo Valera, Francesco Giarelli e Lodovico Corio, è possibile rinvenire numerosi riferimenti alla prima cantica dantesca, tanto sul piano intertestuale, quanto su quello strutturale. A questo proposito, il saggio intende evidenziare le forme e le motivazioni ideologiche che stanno alla base di tale caratterizzazione infernale, concentrandosi in particolare sulla funzione dell'Inferno dantesco quale serbatoio di immagini e motivi capaci di avvalorare, presso il pubblico, la visione delle zone più nascoste della "capitale morale" d'Italia.

The essay examines the presence of Dante's Inferno in the journalistic and narrative production of the Scapigliatura democratica dedicated to the slums of Milan. Starting from the late 1870s, in fact, in the works of 'scapigliati' authors such as Paolo Valera, Francesco Giarelli and Lodovico Corio, it is possible to find numerous references to Dante's first cantica, both on an intertextual and a structural level. In this regard, the essay intends to highlight the forms and ideological motivations behind such infernal characterization, focusing on the function of Dante's Inferno as a reservoir of images and motifs capable of validating, among the public, the vision of the most hidden areas of the "moral capital" of Italy.

KEYWORDS

Dante, Inferno, Scapigliatura, Paolo Valera, Francesco Giarelli, Lodovico Corio, Milano, Bassifondi, XIX secolo



Nel secondo Ottocento Milano è l'unica città italiana che possa ambire, per sviluppo economico e coscienza di sé, allo statuto di moderna metropoli. È il «microscopico Parigi della Lombardia»¹ – così Cletto Arrighi nella *Scapigliatura e il 6 febbraio* –, ovvero l'unica città italiana dove la presenza di un mercato editoriale, per quanto angusto, consenta a scrittori e giornalisti di vivere del proprio lavoro. È «la città più città d'Italia [...] un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura»,² come riconosce Verga nei *Dintorni di Milano*: «Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia ed operosa, nel risultato della sua attività industrie».³ Non a caso, è qui che si tiene nel 1881 l'Esposizione nazionale delle Arti e delle Industrie, «una festa coinvolgente, tesa a celebrare l'avvio del processo industriale»,⁴ con cui la città sancisce il proprio primato morale ed economico. E tuttavia, sotto la superficie di questa Milano «igienica» e «simpatica»,⁵ affiora nella pubblicistica di quegli anni una città identica eppure a questa totalmente opposta, fatta di «viottoli ove non scende mai raggio di sole, vicoli, crocicchi dove si respira un'aria graveolente di miasmi micidiali, angiporti dove s'è costretti a rimboccare i calzoni tanto sono coperti di immondizie e di escrementi solidi e liquidi».⁶ Una Milano, insomma, sulfurea e *sconosciuta*, che pare l'inferno della prima, o meglio il suo «rovescio della medaglia».⁷

Questa connotazione bifronte e apparentemente contraddittoria, in cui lo sviluppo industriale ed economico della città contrasta con la miseria dei suoi bassifondi, è in realtà un carattere precipuo della modernità urbana. Come afferma Kalifa in un saggio sulla storia dell'immaginario dei bassifondi, «il n'est pas de bas-fonds qu'au cœur de la grande ville».⁸ Di contro alla trasformazione, anche urbanistica, della città – si pensi alla rivoluzione haussmanniana di Parigi e agli 'sventramenti' che colpiranno, pure in Italia, la stessa Milano o la Napoli descritta da Matilde Serao nel *Ventre di Napoli* – i bassifondi incarnano, nella loro dimensione medievale e labirintica, refrattaria a ogni forma di controllo, un nucleo di resistenza al nascente capitalismo moderno. Al pari di Parigi o Londra, dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, insomma, anche Milano comincia a fare i conti con le tensioni politiche e sociali del proprio 'ventre'.

Se della Milano 'solare' si occupa con abbondanza di mezzi e risorse la pubblicistica 'ufficiale',⁹ il racconto della seconda è affidato a quel settore della Scapigliatura milanese detta *democratica*, che tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo si fa latrice di un discorso antagonista dove letteratura e impegno politico convergono verso un obiettivo ambizioso di trasformazione della realtà.¹⁰ Avviata sulle pagine del «Gazzettino Rosa» di Achille Bizzoni e Felice Cavallotti, che già nel 1871 invitava a visitare «le miserabili soffitte del povero» per comprendere «dove sta il marcio della nostra società»,¹¹ quest'esplorazione dei bassifondi milanesi raggiunge il suo apice nel decennio successivo, in giornali come «La Plebe» di Enrico Bignami o «La Farfalla» di Angelo Sommaruga, e si segnala da subito per il ricorso puntuale, e quasi ossessivo, alla metafora infernale. Il risultato è una rappresentazione della città come nuova Dite, fatta di bolge e gironi – del lavoro, della società, del vizio –, entro la quale giornalisti e scrittori si muovono come nuovi pellegrini ultraterreni, talvolta persino a rischio della loro incolumità fisica.



Quest'associazione tra inferno e bassifondi non è una peculiarità italiana o milanese, ma accomuna semmai Milano a una modalità di racconto della metropoli altrove¹² attiva già da inizio secolo:

L'association des bas-fonds à l'enfer s'impose presque naturellement comme un lieu commun de représentation. Dans une société encore très religieuse, mais marquée par un fort mouvement de sécularisation, les bas-fonds offrent une pertinente alternative symbolique.¹³

Oltre che negli articoli di nera, in questa fase sempre più presenti nei giornali milanesi (e non solo),¹⁴ questa connotazione infernale di Milano è ravvisabile in una serie di *reportage* dalla natura ibrida, a metà tra cronaca giornalistica e romanzo, che appaiono a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Tra questi il più importante è senz'altro *Milano sconosciuta* di Paolo Valera,¹⁵ una ricognizione cruda e senza veli delle zone d'ombra della 'capitale morale' che uscì a puntate sulla «Plebe» tra il 26 marzo e il 30 settembre 1878. Oltre che a suscitare notevole scandalo,¹⁶ essa causò all'autore – come del resto altre sue prove successive – alcuni guai giudiziari, fino al sequestro dell'opera. A questa seguiranno, sempre a firma di Valera, *Gli scamiciati* (1880),¹⁷ racconto-intervista a una banda di sottoproletari in cerca di lavoro nelle risaie piemontesi, e il *reportage* *I mantenuti* (1880),¹⁸ resoconto di una visita dell'autore nella Pia Casa degli Incurabili di Abbiategrasso.

Tra gli scapigliati che contribuirono a questa produzione urbano-infernale va ricordato anche Francesco Giarelli,¹⁹ cronista giudiziario e *reporter* che sotto lo pseudonimo di Psiche pubblicò dall'agosto 1878, come dispensa del giornale «La Farfalla», l'indagine *L'assassinata di Turro. Scene contemporanee di Milano sotterra*, incentrata sul misterioso omicidio di una donna trovata a pezzi nei pressi di Milano. Purtroppo a oggi irreperibile, l'inchiesta – sulla base di quanto possiamo osservare negli articoli di lancio pubblicati proprio nella «Farfalla» – doveva essere di tenore affine alla *Milano sconosciuta*. Non a caso, in fondo all'edizione del 1879 dell'opera di Valera troviamo citato, tra la lista delle pubblicazioni della casa editrice Bignami, proprio il *reportage* di Giarelli col sottotitolo «Romanzo a tinte forti ed illustrato da 20 incisioni». Tuttavia, come vedremo nell'ultima parte dell'articolo, anche sulla base delle dichiarazioni che Giarelli rilascia in quanto prefatore della *Milano sconosciuta*,²⁰ è verosimile immaginare che sussistesse una distanza tonale e di poetica importante tra le due opere, basata soprattutto su una diversa interpretazione del concetto di verismo.²¹

Infine, a complemento di questo *corpus*, occorre citare l'inchiesta *La plebe di Milano* di Lodovico Corio, pubblicata per la prima volta a puntate nella rivista «Vita Nuova» dal 1° agosto 1876, per essere poi successivamente riedita in volume nel 1885, sull'onda dei successi di Valera e Giarelli, col titolo *Milano in ombra. Abissi plebei* presso Civelli. Questo studio sociologico, che si ispira agli analoghi lavori di Honoré-Antoine Frégier, Paul Cère, Maxime du Camp e Jules Sigfried condotti sulla plebe parigina,²² mostra un'importante distanza ideologica e di intenti rispetto ai lavori di Valera e Giarelli. Corio, che fu un intellettuale vicino al liberalismo di sinistra, operò infatti al di fuori dei circuiti della Scapigliatura in senso stretto, né può considerarsi un giornalista alla maniera degli altri



autori qui presi in esame.²³ E tuttavia, proprio in ragione di questa divergenza, la presenza del *topos* infernale-dantesco in questo *reportage* è ancora più significativa e conferma la sua fecondità quale strumento interpretativo, al di là degli steccati ideologici contingenti, del mondo nuovo dei bassifondi urbani.

Nelle pagine seguenti proveremo a evidenziare forme e motivazioni ideologiche che stanno alla base di tale caratterizzazione infernale, concentrandoci in particolare sui legami intertestuali con l'*Inferno* dantesco. Come cercheremo di dimostrare, in effetti, tale modello riveste una grande importanza nella descrizione/invenzione dei bassifondi milanesi da parte della Scapigliatura democratica, sia in quanto archetipo morale organizzato secondo la struttura luogo-peccato-peccatore, sia in quanto serbatoio inesauribile di immagini da cui attingere per rendere più vivida al lettore la visione e l'esperienza dell'inferno sociale.

Da “antecristi” a “palombari”

Per scrivere della Milano dei bassifondi occorre discendervi, esplorare i suoi recessi, valicare quella frontiera tra luce e ombra che rappresenta la sua struttura più profonda. Gli scapigliati che si imbarcano in questa missione di disvelamento riattivano, attraverso nuove forme di racconto giornalistico, un *topos* fondante – da Ulisse a Orfeo fino, ovviamente, a Dante – della letteratura occidentale, quello della catabasi. Si fanno «palombari» – termine che ricorre sovente nelle pubblicazioni dell'epoca²⁴ – pronti a calarsi in una città che, al pari della Parigi di Baudelaire, è «sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea»,²⁵ allo scopo di cartografarne l'inferno sociale e morale. Numerose sono, infatti, le espressioni che richiamano l'idea di inabissamento. «Non avremo paura di sprofondarci nei bassi fondi sociali, per studiare, rovistare, scandagliare nelle più intime latebre quell'elemento cinicamente detto impuro, che galleggia nelle grandi metropoli»,²⁶ dichiara Valera in apertura a *Milano sconosciuta*. Cosicché accade spesso che l'autore assuma le sembianze di moderno Virgilio, prendendo il lettore per mano e guidandolo, passo dopo passo, in questo mondo altro posto «cento piedi sotterra». ²⁷ Si veda, per citare un esempio, la presentazione del *reportage* *L'assassinata di Turro* di Francesco Giarelli sulla «Farfalla» del 25 agosto 1878:

Per essa i lettori discenderanno nel sottosuolo sociale di Milano, e si vedranno sfilare innanzi tipi e figure senza nomi o cognomi da far rabbrivire. Ed assisteranno ai caratteristici colloqui nelle più tette taverne e sotto gli ippocastani dell'Arena. E si troveranno a tu per tu coi ladri, coi manutengoli, coi furfanti, coi malandrini di qualunque specie, con tutto il basso mondo *interlope* di Milano, così vaso, così vario, così orribile e così sconosciuto...

Ora, è interessante notare come la figura del *palombaro* – a sua volta modellata su quella del *flâneur*²⁸ – vada a innestarsi, nell'ambito della produzione scapigliata che qui ci interessa, su una base intrisa di *satanismo*. Già nell'*Introduzione* al romanzo di Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* (1857),²⁹ primo documento della *bohème* milanese, troviamo una definizione del gruppo quale «pandemonio del secolo»³⁰ e un parallelo con la figura di Mefistofele. Arrigo Boito, nella poesia *Dualismo* (1864) – non a caso intessuta di dantismi –, parla del poeta



scapigliato come d'un «caduto chèrubo / dannato a errar sul mondo, / o un demone che sale, / [...] verso un lontano ciel» (vv. 3-7).³¹ Lo stesso anno Emilio Praga, in *Preludio*, definisce gli scapigliati «antecristi»³² alle prese col «pallido demone»³³ del loro tormento interiore. Né mancano figure 'infernali' o 'demoniache' nella narrativa scapigliata, da Tarchetti (*Racconti fantastici* e *Fosca*) a Gualdo (*La gran rivale*), da Camillo Boito (le novelle *Macchia grigia*, *Il demone muto*) al fratello Arrigo (*La musica in piazza*, *L'alfiere nero* etc.).

Se però negli anni Sessanta questo *satanismo* si risolve in una ricerca tutta poetica del brutto, in una blasfemia formale che ambisce a rompere i codici tradizionali, nel segno di quell'«arte malata»³⁴ teorizzata dagli stessi Boito e Praga nella loro rivista «Figaro», a partire dal decennio successivo questo paradigma muta e si esteriorizza. Lo scandalo non sta più nella crisi dell'ideale – simboleggiata per esempio in *Lezione di anatomia* di Arrigo Boito dal corpo esanime di una vergine che svela al suo interno un feto di trenta giorni –, bensì nel tessuto sezionato della città. L'antinomia propria della riflessione scapigliata tracima all'esterno, indicando nuovi luoghi soglia tra la Milano di sopra e quella di sotto (la caserma, l'ospedale, la prigione, l'industria, l'ospizio, il bordello), dove si ammassano i 'dannati' venuti dalle campagne ad alimentare il nuovo mito ambrosiano del progresso economico. Un esodo, quello verso la città, che tra gli anni Settanta e la fine dell'Ottocento raggiunge la sua acme, come testimonia questo passaggio tratto da un articolo del «Secolo» dell'11-12 novembre 1890:

Cacciati dalla fame, dalla orrenda fame che abbrutisce, i paria delle campagne muovono verso la grande città, senza conoscervi alcuno, senza alcuna promessa di lavoro, alla ventura. [...] Invadono i sobborghi ove trovano meno difficilmente un rifugio ed aumentano ogni giorno, da ogni parte, mischiano i loro dialetti, i loro dolori, le loro imprecazioni, le passioni violente suscitate dal bisogno, stringono la popolosa città in una cerchia che si fa sempre più minacciosa.³⁵

L'inferno non è, quindi, una dimensione sovranaturale, ma la quotidianità urbana, a cui per accedere basta squarciare il velo dell'ipocrisia borghese. Il dualismo della poetica scapigliata si rispecchia, allora, in quello più vasto della città e diventa oggetto e ragione di una nuova forma di militanza politico-letteraria.

Questa presa di coscienza comporta, per il giornalista-scrittore che decide di farsi osservatore, la necessità di 'scendere all'inferno' e mettersi, seguendo l'esempio di Baudelaire, «dalla parte degli asociali».³⁶ Nell'assunzione di questa prospettiva la Scapigliatura presenta, come ogni *bohème*, il vantaggio strutturale della propria marginalità. Ancora Kalifa:

Des traits structurels unissent les deux mondes. [...] Ils appartiennent à la grande famille des déshérités. Le même nomadisme urbain le caractérise, le même goût des marges les habite. Ils ne suivent aucune règle stable, dédaignent les normes de la vie sociale, récusent la vie bourgeoise. Leur existence est donc marquée par la pauvreté, la déchéance, le déclassement, la mort solitaire à l'hôpital ou dans la rue.³⁷



Il reporter deve mischiarsi con quello che racconta, deve toccarlo con mano, perfino subirlo. A questo proposito, e tornando al motivo della catabasi richiamato in apertura, un primo elemento strutturale che accomuna i *reportage* presi in esame all'*Inferno* di Dante consiste in un particolare modello narrativo-epistemologico che Marie-Ève Thérénty ha definito, con riferimento al giornalismo francese del secondo Ottocento, “paradigma Dante-reporter”, proprio a evidenziare l'importanza che in esso riveste l'ipotesto dantesco. A servirsene per la prima volta sarebbe stato, secondo Thérénty, Jules Vallès – autore molto apprezzato e tradotto nell'ambito della Scapigliatura politica³⁸ – in un *reportage* intitolato *Au fond d'une mine*, frutto della visita da parte dell'autore di una miniera nei pressi di Saint-Étienne, e pubblicato su «Le Figaro» il 16 e 17 novembre 1866. Così lo descrive Thérénty nella versione che ne dà Vallès:

Le journaliste s'exprime à la première personne du singulier. Il est personnellement en charge de la vision et aussi au-delà de la perception de la réalité car tous les sens participent au reportage [...] Aucun médiateur, aucun littéraire ne vient s'interposer entre le réel et le reporter.

Le garant de la véracité de ce reportage est le corps du reporter, véritable appareil enregistreur, exhibé tout au long du reportage.

Messa in scena della propria discesa agli inferi, con lo sdoppiamento tra autore e personaggio; “gradazione iniziatica”³⁹ dell'esperienza arricchita dall'intertesto dantesco; assenza di diaframmi tra chi osserva e l'oggetto osservato: gli elementi distintivi di tale paradigma compaiono anche nei romanzi-*reportage* del nostro *corpus*, con l'obiettivo primario di ingenerare, presso il lettore, un effetto di autoevidenza (seppure incredibile, quanto riferisco è vero in quanto visto con i miei occhi). In altre parole, l'insistenza sul principio dell'autopsia, sulla testimonianza suffragata dalla visione diretta, diventa garanzia della veridicità del racconto. Con la conseguenza che più l'osservazione – e dunque la catabasi – si fa pericolosa e sgradevole, più l'informazione diventa rilevante: «[l']information prend d'autant plus de valeur qu'elle est difficile à obtenir et qu'elle nécessite un sacrifice de la part du journaliste prêt à perdre la vie pour l'information».⁴⁰ Da qui l'enfasi posta sugli aspetti sensoriali all'interno di questi *reportage*. Nelle sue esplorazioni Valera procede spesso, ad esempio, «colla fiala sotto il naso»,⁴¹ poiché, «[v]olere o no, si è costretti a turarsi bocca e naso per non cadere tramortiti al suolo».⁴² Mentre Corio, visitando una locanda, può esclamare «[c]ielo, che puzzo orribile!»⁴³ prima di invitare il lettore a non distogliere lo sguardo e a farsi coraggio: «Coraggio, ed osserviamo».⁴⁴

La funzione dell'intertesto dantesco

Per i *palombari* che si inoltrano nella Milano sconosciuta, il racconto dei bassifondi significa misurarsi coi limiti referenziali di quel realismo giornalistico che, almeno a leggere le loro dichiarazioni d'intenti, dovrebbe fungere da bussola stilistica di questa produzione. «Tutto ciò sembra impossibile in una città come la nostra. Ma è una verità vera, di cui possiamo



farci mallevadori»,⁴⁵ garantisce Valera. E tuttavia, a causa della sua straordinarietà, il mondo altro di questa Milano sotterranea si mostra refrattario a resoconti 'oggettivi', suggerendo piuttosto a chi vi si prova l'uso di moduli fantastici, più adatti a render conto dell'eccezionalità di quanto osservato.

Alla luce di questo contrasto – da una parte la volontà di resoconto oggettivo della vita dei bassifondi, dall'altra la drammatizzazione fantastica del racconto al fine di scioccare il lettore –, ben si comprende l'esigenza di ricorrere a Dante quale serbatoio di motivi e immagini capaci di avvalorare l'esperienza offerta al lettore. «Era ben meglio che Dante, invece della Divina, scrivesse la Commedia Umana», sentenza Valera nella *Milano sconosciuta*.⁴⁶ E non a caso, è proprio sul tema dell'ineffabilità che insiste una delle citazioni dell'*Inferno* proposte all'inizio della stessa opera: «Se tu sei or, lettor, a creder lento / Ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia; / Ché io, che 'l vidi, appena il mi consento» (XXV,⁴⁷ vv. 46-48).

Nel *corpus* preso in esame, questa funzione dell'intertesto dantesco si articola attraverso tre diverse modalità di citazione. Ne diamo conto qui di seguito.

1. La prima è intertestuale in senso stretto e consiste in citazioni dell'*Inferno* segnalate tipograficamente e poste fuori corpo. Nella *Milano sconosciuta*, ne troviamo diverse: nel cap. I *Che faremo*, compaiono i versi di *Inf.* III, 104-5: «stanzaccie [...] dove i cenciosi [...] bestemmiano i lor parenti / L'umana specie, il loco, il tempo e il seme / Di lor semenza e di lor nascimento».⁴⁸ E dallo stesso canto provengono le citazioni del cap. XII, dedicato all'ergastolo di Porta nuova – «Quivi sospiri, pianti ed alti guai / Risonavan per l'aere senza stelle / Perch'io al cominciar ne lagrimai»⁴⁹ (*Inf.* III 22-24) – e del cap. I *mentecatti*, stavolta con riferimento al manicomio milanese della Senavra, cantato in quegli stessi anni da Ferdinando Fontana nella poesia *La senavra*⁵⁰ – «Diverse lingue, orribili favelle / Parole di dolore, accenti d'ira / Voci alte e fioche, e suon di man con elle» (*Inf.* III 25-27).⁵¹ Nel cap. XVII intitolato *Sodoma e Gomorra*, invece, la citazione dantesca serve a Valera a precisare che la «pederastia»,⁵² descritta con toni omofobi che rispecchiano la mentalità dell'epoca, riguarda anche il ceto ecclesiastico: «Insomma, sappi che tutti fur cherici / E letterati grandi e di gran fama»⁵³ (*Inf.* XV 106-7). Oltre che in Valera, versi fuori corpo si trovano anche nel reportage *Milano in ombra* di Lodovico Corio: nel cap. *Dove dorme il lôcch*, il Corio personaggio, all'uscita di una locanda appena esplorata e descritta con dovizia di dettagli ripugnanti, richiama con sollievo l'ultimo verso dell'*Inferno* («Quindi uscimmo a riveder le stelle»,⁵⁴ *Inf.* XXXIV 139).

2. In altri casi la citazione è più indiretta e consiste in generici dantismi, alcuni di uso comune, altri più ricercati. Nella *Milano sconosciuta* le stanze del povero appaiono «d'ogni luce mute»⁵⁵ (*Inf.* V 28), espressione che ritorna più avanti nel cap. IX *La via del Guast* a descrivere il *baccalin* (la cicchetteria) – «questo luogo d'ogni luce muto», paragonato a una «gironda infernale»⁵⁶ – di un ex galeotto di nome *El Golott*. Nello stesso reportage, all'interno di quelle bolge infernali che sono gli alloggi dei diseredati, si può respirare «la pestilenziale putredine di quelle morte gore»⁵⁷ (*Inf.* VIII 31). Ancora, la già citata Senavra è la «bolgia dei dementi!»,⁵⁸ parola che ritorna pure nel cap. IV *Un cul-de-sac* a proposito di



un bordello («la bolgia in cui ci trovavamo»).⁵⁹ E un altro cicchettaio equivoco, nella stessa via del Guast, «ha provato anche lui come sa di sale il pane della prigione»⁶⁰ (*Inf.* XVII 58). Lo stesso modo di citazione è all'opera nel successivo *I mantenuti*, dove una rissa sorta tra «una dozzina di ebeti, col naso pavonazzo», osservati con crudele divertimento dagli altri ricoverati, diviene occasione per richiamare ancora *Inf.* III 27 in combinazione con *Inf.* XXI 139: «La piccionaia si godeva quella baruffa, alternata dai gelati gomitoli, smascellando dalle risa e *trombettando al deretano voci alte e fioche* che languidamente morivano nello spazio lontano».⁶¹ E più avanti, nel cominciare la descrizione di un altro settore dell'edificio, Valera parla, riecheggiando ancora Dante, di «[n]uovi tormenti e nuovi tormentati»⁶² (*Inf.* VI 4). Dantismi si trovano anche in *Gli scamiciati*: «il duce, preoccupato [...] ristette»⁶³ (*Inf.* XVIII 44), leggiamo a proposito del personaggio di Nosetti, che in effetti nell'opera funge da guida per il Valera personaggio. E poco dopo, nello stesso capitolo, la banda di scamiciati che si rifugia sotto il porticato di una cascina per trascorrere la notte offre il destro per un riferimento alla similitudine delle pecorelle di *Purg.* III 79: «uno dietro l'altro, come le pecorelle dantesche».⁶⁴ Infine, anche in *Abissi plebei* di Corio, e nel capitolo forse più 'infernale' del reportage – *Dove dorme il lóccch* –, troviamo un'allusione alla *Commedia* nella persona del brigadiere che accompagna Corio nelle sue esplorazioni, il quale viene definito, al pari di Virgilio, «guida cortese»⁶⁵ (*Inf.* II 58 e III 121).

3. Un'ultima forma di questa relazione intertestuale consiste, infine, in allusioni più generiche all'immaginario infernale, nella direzione di un potenziamento drammatico degli effetti del testo e di una sua 'fantasticizzazione'. Tra i tanti possibili si veda, a illustrare questo procedimento, il seguente brano tratto da *Gli scamiciati*:

Lo stanzone, negro come una bolgia, lumeggiato da una luce morente ch'iva e rediva dal suolo alle pareti, presentava un non so che d'infernale.

L'ombra dei senzascarpe era tutta bizzarramente disegnata lungo la muraglia. Vedevi bocche che si spalancavano e si chiudevano flemmaticamente; occhi che si dilatavano coll'ingrossarsi delle teste ondeggiate come ali di corvo sbattute dal vento; braccia che si protendevano, gambe che si annodavano e si snodavano [...] Una fantasmagoria addirittura.⁶⁶

Queste atmosfere infernali e dantesche erano, del resto, assai frequenti anche nei giornali scapigliati e socialisti dell'epoca. In un articolo firmato da Ernesta Napollon, e pubblicato sulla «Plebe» il 15 aprile 1882 col titolo icastico *Fango sociale*, si può leggere ad esempio: «il sangue sale al viso come vampa di fuoco, osservando quelle bolgie [*sic*] che neppur l'efferata e truce fantasia di Dante sognò». O si veda ancora quest'articolo dal titolo *Nell'Inferno*, stavolta tratto dal giornale «La Lotta» che lo stesso Valera fondò nel 1880, a proposito delle condizioni degli operai nella fonderia Barigozzi di Milano:



Scendete il ponte dello Scalo-merci e venite con noi alla Fontana, nello stabilimento Barigozzi. Immaginatevi una caverna tra le gole delle montagne, lontana dai rumori e dai vizi cittadini. Figuriamocela in piedi a grosse travi, con la tettoia qua e là sforacchiata, con dei tramezzi impiestrati di sabbia e calcina che la suddivisione in parecchi quadrati, con delle assicelle che spuntano o spenzolano, o si baciano o s'accavallano, quasi casa in demolizione. Affumicata, sporca dovunque di negra belletta, scarsamente arieggiata, con in fondo uno smisurato cannone che sale a un impalcato, da dove un uomo, più nero del mulatto, rovescia senza posa, nella slargatissima e insaziata bocca, badilate di bronzo, o di ghisa, o di carbone. Tutto ciò sinistramente illuminato da superbe lingue di fuoco, che escono al cielo soffiate con violenza, mentre una bizzarra pioggia di scintille si sparge e cade nel "cerco della piovà". Immaginate ancora. Supponete di vedere degli zingari in blouse e in calzoni di tela russa, dalla pelle sudicia di fuliggine, intenti chi a ricevere il vinto elemento, chi a portarlo nella secchietta, chi a riversarlo liquefatto nelle forme, chi a portare torsoli o bastoni di ferro, e chi a seppellire o a disseppellire i lavori da compiersi o compiuti.

[...] Piangete!⁶⁷

In questo scenario, più simile a «una caverna tra le gole delle montagne» che a uno stabilimento posto nel cuore della città, l'inferno si rivela, dunque, quello del lavoro, reso ancora più vivido dal richiamo alla pioggia di *Inf.* VI 7, tramutata per l'occasione in pioggia di fuoco e scintille. Dinanzi a tale spettacolo, il lettore è allora chiamato – quasi forzato – a rivivere, sulla spinta delle numerose apostrofi, la discesa del narratore («Scendete», «Immaginatevi» «Immaginate ancora»), prima di cedere, infine, alla commozione finale («Piangete!»).

La topografia della Milano infernale

Si è detto finora della presenza intertestuale che ha l'*Inferno* in questa produzione. Ma oltre che nei riferimenti testuali sopra esposti, il peso del modello dantesco si avverte anche, in termini più strutturali, nella scelta di rappresentare i bassifondi di Milano come sistema organizzato secondo il principio dell'identità tra luogo, individuo e comportamento.⁶⁸ Allo stesso modo che l'inferno, infatti, «[l]es bas-fonds s'étendent sur un terrain meuble, vague, où la réalité, la pire des réalités, a partie liée avec l'imaginaire, un terrain où le 'social' est constamment redéfini par le 'moral'». ⁶⁹ Figli di Sodoma e Babilonia,⁷⁰ essi riattivano, dunque, il mito culturale dell'inferno, che se da un lato risulta sprovvisto di ogni prospettiva teologica – come vedremo l'inferno di Milano non ammette vera redenzione –, dall'altro conserva comunque una sua dimensione morale. Nei romanzi-*reportage* qui presi in esame ciò si realizza, in concreto, nell'adozione di una struttura che si sviluppa, come l'*Inferno* dantesco, per quadri conchiusi, secondo la corrispondenza capitolo-luogo-peccato. Una scorsa ai titoli dei singoli capitoli è, a questo proposito, istruttiva: *Dove dormono i pezzenti, Via Vetraschi, Via del Guast, L'ergastolo di Porta Nuova, Piazza Castello, Al cellulare* etc. in *Milano sconosciuta*; *Fondacci, Dove dorme il locch, I nottivagi, I pitocchi* etc. in *Milano in ombra* di Corio. Si tratta di una modalità di racconto che procede per quadri, nel quale all'esempio di Dante si mescola il paradigma della *tranche de vie* naturalista, alla maniera



dei *Réfractaires* di Jules Vallès, già richiamato sopra come modello per la Scapigliatura politica.⁷¹

Questa topografia organizzata per scene distinte è rafforzata dal riferimento costante a degli spazi che potremmo definire ‘liminari’, richiamati da chi racconta proprio nel momento in cui questi vengono varcati, a segnalare il passaggio da un luogo all’altro, da una scena a quella successiva. Può trattarsi di porte, reali o simboliche, come in questo passaggio dagli *Scamicciati*: «Pareva mi si spalancasse la porta dell’inferno. Non aveva forse torto. Una volta entrati, si è perduti per tutta la vita».⁷² Oppure di insegne, come quella che troviamo nel cap. VI della *Milano sconosciuta*, all’ingresso della Locanda Berrini: «Al sommo dell’*introibo* (porta) è infissa una lampada, sui vetri della quale leggi: *Qui si alloggiano i forestieri*».⁷³ Oppure, sempre nel mezzo della perlustrazione di una locanda, nel cap. *Dove dorme il lóch* degli *Abissi plebei* di Corio, dove la precisazione circa la valenza del termine ‘forastieri’ coglie bene il senso di marginalità che accomuna la gente dei bassifondi: «Sopra un usciaccio mezzo scardinato e roso dal tarlo [...] sta una vecchia ed affumicata lanterna a riverbero, colla fronte ricoperta di carta untuosa, sui cui sta scritto: *Alogio pei forastieri*. Nessun Russo, Tedesco o Francese pose mai il piede là dentro, tuttavia dal padrone di quella locanda, tutti gli avventori, che per lo più sono di Milano o dei dintorni, vengono qualificati per forastieri».⁷⁴

Non mancano, su queste soglie, anche figure direttamente prelevate dall’*Inferno* dantesco: «Lì vicino, quasi cerbero al *bronte* (bordello), un *pacel* (amante della padrona), dal naso rosso come un peperone, che ci dà una sbirciata provocantissima...» in *Milano sconosciuta*;⁷⁵ nello stesso reportage troviamo nel cap. *L’ergastolo di Porta Nuova* un riferimento al Minotauro, presente anche ne *I mantenuti*: «[è] quello il minotauro che inghiotte».⁷⁶

All’interno di questa Milano sotterranea, la direzione sembrerebbe quella ineluttabile dell’inabissamento, come segnalano del resto le numerose apostrofi a punteggiare, un po’ ovunque nel *corpus*, la discesa: «Passiamo oltre»,⁷⁷ «Scendiamo ed entriamo»,⁷⁸ «Entriamo per questa angusta porticina».⁷⁹ Un movimento che si snoda attraverso spazi sempre più angusti e claustrofobici, con l’effetto di un crescendo drammatico: «Dal pandemonio all’inferno»,⁸⁰ leggiamo nel cap. *Via Vetraschi* di *Milano sconosciuta*, seguendo il *Valeraviator* da una stanza all’altra di una casa chiusa; «Attraversammo sale e corridoi e bugigattoli e scorciatoie e giù a balzelloni nel ventre dell’edificio», si legge nei *Mantenuti*;⁸¹ e allo stesso modo in Corio: «Per l’androne lungo, stretto, basso, fangoso e grave olente, eccoci giunti a un piccolo e uggioso cortiletto».⁸²

Eppure, a ben vedere, questa catabasi – almeno sul piano etico-morale – è più apparente che reale, poiché il peccato è ovunque e ovunque irredimibile. Il destino della plebe che popola i bassifondi, infatti, non ammette cambi di rotta e appare fin da subito fissata nel suo itinerario/destino di caduta, come bene esprimono questi due passaggi rispettivamente tratti da *Milano in ombra* di Corio e *Milano sconosciuta* di Valera:



Il lôcch di solito, nasce in un Brefotrofio, passa l'adolescenza nel Riformatorio, si sviluppa e vive nel carcere e muore all'ospitale. Tra l'uno e l'altro stadio di vita passa i giorni nel postribolo, nella taverna o sulla piazza.⁸³

[...] vi condurremo nei luoghi più orridi e spaventevoli: dalla cella di S. Antonio, all'ergastolo di Porta Nuova; dalla stamberga alla cascina; dal *baccalin* all'androne di un ospedale; dalla locandaccia perduta alla *guardina*; dalla casina alla soffitta abitata dalla mercantessa di baci; dalla scuola di ballo al cimitero.⁸⁴

Tra le bolge della Milano sotterranea assistiamo, insomma, a un ribaltamento della prospettiva morale che informava la topografia dell'*Inferno* di Dante. I 'dannati' dei bassifondi non pagano, infatti, per i peccati commessi in vita, ma per quelli delle classi superiori che se ne disinteressano, entro i confini di un «inferno orizzontale»⁸⁵ – come lo definisce Ghirlanda a proposito di *Milano sconosciuta*, ma è considerazione che si può allargare all'intera produzione qui presa in esame – privato di qualsiasi prospettiva etica. Al punto che persino la fuga, come per gli 'scamicciati' del reportage omonimo, si rivela inutile, perché all'inferno di Milano, salutato con accenti manzoniani – «Addio carceri criminali, addio S. Vittore, addio. S. Antonio, tetri luoghi»⁸⁶ – seguirà inevitabilmente quello della risaia. Lo spiega bene la 'guida' Nosetti, in un altro passaggio dallo stesso *reportage*:

- Non mi parlino del prete! [...] Si figuri ch'egli va cianciando al povero prigioniero di dio, di Cristo, suo figliuolo, della beata vergine, dei santi e del paradiso, ricordandogli tratto tratto che dio è clemente e che al di là c'è un inferno.

Oh, santissima immacolata! gli dissi un giorno. Ma non è forse tutto un inferno la nostra vita?⁸⁷

Intervista col 'dannato'

La struttura per quadri distinti appena descritta, dove ogni quadro è dedicato a uno specifico peccato, implica anche una precisa modalità di presentazione dei 'dannati', anch'essa debitrice del modello dantesco. Ma chi sono i 'dannati' dei bassifondi di Milano? Nei *Mantenuti* Valera li descrive come una massa indistinta che include operai, assassini, prostitute, mendicanti:

Dovunque battaglioni di paria da sfamare, derelitti da vestire, tapini da disgelare. Gente che soffre i crampi allo stomaco e urla inascoltata per le strade, nelle stamberghe, nei soppalchi. Prigioni che si moltiplicano come li ospiti, come i postriboli, come le case di correzione [...] Operai allampanati che disertano le officine e insorgono, le braccia tese, per costringere le pance omicide a dar loro quanto basti a crepare di languore. Spiantati dalla faccia olivastra che si rovesciano dalle cupole o si sommergono o domandano pietà al carbone o muoiono baciati da una pistola.⁸⁸

Nel *reportage* di Giarelli citato sopra, si tratta dei «ladri», «manutengoli», «furfanti» e «malandrini di qualunque specie» che abitano i «bassifondi sociali».⁸⁹ Più circostanziata



l'analisi di Corio, che distingue tra i cosiddetti *lôcch*, criminali e vagabondi apparentati col tipo più antico milanese del *barabba*, «l'operaio corrotto, litigioso e beone»,⁹⁰ e l'«ottimo popolo operaio, che [...] è diventato massai e previdente ed ama l'istruzione ed il lavoro».⁹¹ La feccia sta ovviamente nella prima categoria, la quale è descritta, in termini quasi antropologici, come un mondo altro, assolutamente distinto resto della società:

la marmaglia pullula e brulica in ogni grande città, eppure gli onesti cittadini non la curano, perché non la vedono quasi mai, e appena ne ricordano talvolta con disprezzo il nome. Di giorno essa appare di rado; sfogna per lo più di notte [...].⁹²

Costituisce una società nella società, con alcune consuetudini dagli interessati riconosciute per leggi, con lingua propria, con mestieri speciali [...].⁹³

La caratterizzazione dei 'dannati' sociali nel *corpus* è, dunque, varia. Un tratto comune, però, è quello della bestialità, di un'animalità estrema che comprende, allo stesso tempo, tratti fisici e morali. In Corio la «plebaglia è brutta a vedersi, per la sua selvaggia rozzezza è altrettanto disgustosa a trattarsi».⁹⁴ Nella descrizione di una vecchia mendicante che troviamo nel cap. *Dove dorme il lôcch*, questa cifra descrittiva raggiunge esiti estremi, fino a prefigurare la dissoluzione della carne:

gli occhi infossati, [...] le ossa zigomatiche sporgenti, il naso adunco il mento aguzzo e prominente, il colorito terreo, tutto insomma contribuiva a renderla orribile, mostruosa. [...] dormiva, emettendo certi rantoli ferini, che accennavano un sonno irrequieto, forse rotto da sogni paurosi, turbato da reminiscenze o da previsioni dolorose. [...] viveva ignoto il presente, per rientrare nell'ignoto, come i miliardi d'atomi umani che sono dannati a pullulare e sparire sulla crosta di questo povero globo.⁹⁵

In Valera troviamo ritratti ancora più giocati sulle categorie dell'orrido e del mostruoso: «Teste senza capelli, bocche senza denti, petti senza mammelle...»,⁹⁶ leggiamo in *Milano sconosciuta*; i mantenuti del *reportage* dallo stesso titolo sono «[a]borti di natura, mostri mancati, uomini fanciulli, fanciulli uomini, rachitici, storpi, guerci, ciechi, muti, sfigurati, mutilati, là sulla sabbia a gestire, a insudiciarsi, a piangere, a smascellare dalle risa, a innalzare grida, a pizzicarsi, a graffiarsi, a dire parole incomprensibili».⁹⁷ Tale animalità si traduce, talvolta, in completo anonimato, come per i «numerizzati»⁹⁸ dell'Ergastolo di Porta Nuova, che si trovano privati persino dell'individualità della loro pena. Ma non solo: anche la morte può rappresentare, essa stessa, un nuovo supplizio, perché al contrario dei ricchi, «che hanno la fortuna di morire tra i pianti», la «porca plebe [...] prima di ritornare alla terra, deve pagare il tributo alla scienza», offrire cioè il proprio corpo agli esperimenti dei medici:



No, per tutti i Belzebù del sottosuolo, non vogliamo morire all'ospedale. Quel buttare là i corpi quasi ancora palpitanti sulla *planche* ingrassata ancora dai cadaveri che li hanno preceduti, nudi, insudiciati da un numero, non ci garba, non ci va a sangue. [...] Abbiamo veduto nella sala mortuaria un corpo affettato in mezzo a delle pozze di sangue nero. Di qua un braccio, di là la testa, di su un piede, di giù un costato; più in là una gamba, poi una mano, e poi...⁹⁹

L'accento posto nel *corpus* sulla spersonalizzazione dei 'dannati' non impedisce comunque ai *palombari* di fermarsi, quando la situazione lo permette, a interloquire con loro.¹⁰⁰ Capita spesso, in effetti, che il giornalista rivolga alla guida di turno – il secondino del carcere cellulare, la megera che fa strada nei bordelli, il «ricoverato lungo, magro, sbilenco»¹⁰¹ ne *I mantenuti* o il funzionario di polizia nella *Milano in ombra* di Corio – la domanda «Chi è?», prima di ascoltare vita, gesta e peccati del 'dannato'. Così ad esempio, nei *Mantenuti*, con il celebre brigante Gasbarrone, al quale Valera chiede dettagli della sua attività di bandito:

Il cicerone ci addita Gasparoni, in carne, pelle ed ossa. Non crediamo ai nostri occhi; eppure egli è là seduto sur una scranna liscata, accanto al suo letto, fumando in pace una pipa, come veterano dell'armata, che assapora gli ultimi giorni riandando i durati combattimenti.
- Antonio? Gli disse la nostra guida.
- Coss'è?
- Sono signori che vogliono vedervi.¹⁰²

Talvolta, può anche capitare che l'intervistato si riveli, a uno sguardo più attento, una vecchia conoscenza di chi parla, come lo scrittore fallito di questo passaggio della *Milano sconosciuta*:

- Chi è quel giovane là? domandammo al rubicondo *régisseur*.
- Mah! noi lo abbiamo qui da tre giorni. Ci ha dato il nome di Arturo*** ed ha dichiarato di essere scrivano.
Traemmo dal taschino il porta-zigari e aperto l'offerimmo al giovine. [...]
- Siete copista, non è vero?
Quella parola copista, buttata là senza maligne intenzioni, lo fece trasalire.
Si alzò, si curvò al nostro orecchio e ci disse un nome, mentre col rovescio della mano destra si tergeva frettolosamente una lagrima...
Potenz'interra! Questo scamiciato, questo Ymbert Galloix senza l'ultimo episodio, era l'autore di un libro che noi avevamo letto e che al suo apparire aveva fatto un certo chiasso nel mondo letterario!¹⁰³

In altri casi, l'incontro col dannato viene addotto come movente principale della testimonianza giornalistica. *I mantenuti*, ad esempio, sono dedicati a Ottavia, un amore di gioventù che Valera ritrova «sconciata su un miserabile letto del Ricovero di Abbiategrasso», dopo che questa era stata abbandonata dal marito. Cosicché l'autore può



chiosare: «Ricordando in queste pagine Ottavia, ricordo coloro che come e più di lei furono sventurate». ¹⁰⁴

Questa compartecipazione fa sì che il Valera-*viator* mostri spesso pietà in questi colloqui, istituendo un ulteriore parallelo col Dante personaggio. ¹⁰⁵ Tanto più che molti dannati, come la Francesca del V dell'*Inferno*, parlano a prezzo della loro sofferenza, come «colui che piange e dice» (*Inf.* V 126). Così, ad esempio, un personaggio degli *Scamiciati*: «Dire la mia storia [...] è cosa arduissima, se si pensa che non ricordo nella vita che giorni in cui i calci si succedevano ai pugni, tutte le volte che avevo fame». ¹⁰⁶ Nei *reportage* di Valera numerosissimi sono gli episodi nei quali troviamo espressa tale commozione:

È dinanzi a quella tregenda oscena, che vogliamo vedervi rimanere a ciglio asciutto...

Dinanzi a quello spettacolo senza nome ci sentimmo il bisogno di piangere. ¹⁰⁷

Due lagrime sgorgarono dal nostro ciglio. ¹⁰⁸

Ogni qualvolta varchiamo la sconsolata soglia di uno di questi abbominati edifici, dove la poveraglia soffre e piange senza speranza, ci sentiamo invasi da una tenerezza che va giù nel profondo delle viscere a cercarci una lagrima. ¹⁰⁹

Talvolta tale compartecipazione non si limita alle parole. Nella *Milano sconosciuta*, ad esempio, al cap. XVIII *I morituri*, il Valera-personaggio, impietosito dalla sua storia, fa l'elemosina a un mendicante («Stringemmo nelle tremule mani del vegliardo qualche soldo e lo salutammo»). ¹¹⁰ Mentre assai più intimo è il contatto che troviamo al cap. X *Soncino Merati*: qui, dopo aver difeso una prostituta da un cliente violento, Valera si lascia andare, congedandosi, persino a un bacio («Ci ribaciammo e ci abbandonammo con un rincrescimento, come se fossimo stati due amanti»). ¹¹¹

In questo senso, assai diverso appare l'atteggiamento di Corio, per il quale il «forte sentimento di pietà» ¹¹² per la plebe – come si può vedere nel capitolo dedicato ai Brefotrofi – si accompagna sempre a una ferma distanza sociale, tanto che lo stesso autore parla di un sentimento di «compassione misto tuttavia a schifo e ribrezzo». ¹¹³ Un atteggiamento confermato anche dalla (scarsa) interazione coi 'dannati', che in *Abissi plebei* si presenta davvero ridotta al minimo e sempre mediata dalla guardia di sicurezza che lo scorta nelle sue peregrinazioni. ¹¹⁴

Oltre l'inferno

Si può uscire dall'inferno di Milano? La dimensione moralmente orizzontale dei bassifondi, per come l'abbiamo presentata finora, non ammette soluzioni semplici. Per tutti – Valera, Corio, Giarelli – il colpevole sono le classi superiori, la borghesia. Ma il senso di questa colpevolezza e gli interventi sociali che dovrebbero costituirne il corollario, mutano ovviamente a seconda dell'atteggiamento di chi guarda. C'è chi, come Valera, dopo averlo



visitato ed essersi mischiato con esso, si porta un po' d'inferno dentro per farne l'arma di una futura rivoluzione:

Domani i refrattari al banchetto della vita ne avranno fino alla gola di elemosina; doman l'altro sorgerà l'aurora del 93 purificata dall'esperienza.¹¹⁵

Che giorno di gioia!

Oh, come le genti misere e grame affonderanno le unghie nelle epe lardose! Oh, con qual gaudio sazieranno l'odio antico. [...]

Si vendicheranno i morenti di fame, i bersagliati, i conculcati, i martirizzati di tutte le età, di tutte le nazioni.

La giustizia sarà completa, non dubitate!¹¹⁶

Più cauto, come leggiamo nella prefazione a *Milano sconosciuta*, appare invece Giarelli, che se condivide la diagnosi di Valera, certo non concorda con le conclusioni che se ne possono trarre:

Vedi? Io capisco che ogni reato abbia in sé attendibilissimi elementi di scusa. Capisco che l'ozio, il vagabondaggio, il borseggio, il furto, tutti in genere i delitti contro la proprietà, sono per la massima parte conseguenza d'un ordinamento sociale sbagliato e talora coattivo dell'individuo al delinquente. [...]

Ma io non spingo la mia compassione sino alla giustificazione piena ed assoluta dell'ozioso, del vagabondo, del borsaiuolo e del ladro. Io non invito chi ha rubato una volta a rubare una seconda per il bel gusto di punire due volte la società dell'effettivo delitto d'averlo obbligato a rubare la prima per non morir di fame, e di non averlo riabilitato dopo l'espiazione della pena.¹¹⁷

Un distinguo che si nutre anche di motivazioni stilistiche, relative alla distanza tra sé e quanto osservato, in altre parole al punto di vista che si vuole adottare rispetto ai bassifondi:

Come campione di *verismo*, la tua Milano non subisce confronti con tutto quanto di più realista si possa immaginare e scrivere. Il che però non vuol dire che tu abbia fatto di quel verismo che piace anche a me.¹¹⁸

Ancora diversa è, poi, la posizione di Corio, che dopo essersi tuffato nelle stanze del povero, esce a riveder le stelle e tira un sospiro di sollievo, marcando con forza la distanza tra sé e quanto visto. La proposta sottesa ad *Abissi plebei* non mette in discussione l'ordine sociale vigente, ma mira piuttosto a riformarlo dall'alto. L'ultimo capitolo dell'inchiesta, non a caso, fa l'elogio degli asili notturni aperti in quegli anni a Milano da Edoardo Sonzognò:

Accorrete, o poveri, che dormite nei sottoscala, negli androni delle case, sulle gradinate delle chiese, sulle panche di sasso o sotto gli alberi delle piazze, sulle cascine dei dintorni di Milano; accorrete, ché sono la vostra casa questi Asili, né qui vi turberà il sonno la paura di essere spogliati dei pochi cenci, che costituiscono la vostra proprietà, o di essere arrestati. [...]



Perdonate all'ingiustizia dei vostri simili; perdonate a chi è cagione delle vostre miserie; riconciliatevi con voi, se voi stessi foste per avventura la cagione della vostra infelicità; pensate ad emendarvi, e a beneficiare voi colla vostra operosità. Ma intanto gioite della carità dei buoni. Nella nostra Milano il povero non è più tormentato dall'isolamento; purché il voglia ha una casa, e qui, presso il luogo, dove sorgeranno le case per gli operai, che coi loro risparmi hanno potuto diventare proprietari del nido dei loro familiari affetti, qui fu santo pensiero far sorgere i Ricoveri dei proletarii. [...]
Oh benedetti gli Asili notturni!¹¹⁹

Al di là delle soluzioni proposte – siano esse la rivoluzione sociale o il paternalismo borghese – l'orizzonte dei bassifondi non pare, comunque, mai staccarsi dal paradigma infernale. Del resto, praticamente tutti i riferimenti danteschi che abbiamo individuato all'interno del *corpus* rinviano alla prima cantica, senza nessun accenno al *Paradiso* o al *Purgatorio*. Svuotato del suo nucleo etico-morale, l'*Inferno* dantesco è recuperato, allora, per la sua potenza immaginifica, per la sua capacità di interpretare, in maniera per certi versi quasi naturale, le tensioni, i traumi e le aspirazioni della Milano postunitaria. Fino al punto di creare, sull'esempio delle altre grandi città europee, un mito tipico della modernità urbana come quello dei bassifondi.

NOTE

1 Arrighi 2018: 52. L'espressione è usata a proposito del personaggio 'letterato' della compagnia brusca al centro del romanzo, Gustavo. Questo «[d]a Bergamo», sua patria, dove avrebbe potuto vivere, se non felice, tranquillo, era disceso in questo microscopico Parigi della Lombardia, per tentare la sorte delle lettere... ed essere dichiarato genio».

2 Verga 1991: 66.

3 *Ibidem.*

4 Rosa 2015: 11.

5 Valera 1879: 29.

6 Ivi: 29-30.

7 Valera 1880: 6.

8 Kalifa 2013: 22.

9 Basti ricordare le tante iniziative editoriali che punteggiarono l'Esposizione Nazionale, quali ad esempio i volumi collettanei *Milano 1881* pubblicati presso Ottino, con contributi, tra gli altri, di Sacchetti, Capuana e Verga.

10 Sulla "Scapigliatura democratica" o politica, oltre a Mariani 1971 e Farinelli 2003, rinvio alla mia tesi di dottorato: *Les «Réfractaires» de Milan. La «Scapigliatura democratica» entre littérature, journalisme et politique*, Université Grenoble Alpes / Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2019-20, relatori E. Neppi ed E. Paccagnini.

11 Achille Bizzoni, *Pane! Pane!*, «Gazzettino Rosa», 23 ottobre 1871.



- 12 Si vedano le scritture dei bassifondi – romanzi del filone dei ‘misteri’, reportage, articoli di giornale – che riguardano città come Parigi, Londra, New York e molte altre. Cfr. Kalifa 2013: 23-25.
- 13 Kalifa 2013: 104.
- 14 A fare da apripista nel potenziamento della cronaca cittadina – e poi nell’importazione del *reportage* giornalistico vero e proprio in Italia – fu il giornale milanese «Il Secolo», grazie in particolare all’impulso di Carlo Romussi. Su questo aspetto, vd. Paccagnini 1997: 176-177.
- 15 Sull’interessante figura di Paolo Valera, vd. Farinelli 2003 e Ghidetti 2000. Una bibliografia aggiornata dei principi contributi critici si trova in Valera 2017.
- 16 Uno scandalo che fu però anche garanzia di successo: dal 1878 fino al 1926 – anno di morte del suo autore – si contano addirittura sette edizioni dell’opera. Sulla sua complessa storia editoriale, vd. Ghirlanda 2014.
- 17 Prima della pubblicazione in volume presso Ambrosoli, il reportage uscì a puntate dapprima col titolo *I cenciosi* sulla «Plebe», dal 16 giugno al 19 ottobre 1879, con lo pseudonimo di Gesù Banditi; quindi col titolo *Gli straccioni* sulla «Lotta», dal 1° luglio 1880, a firma di Un ex-galeotto. Oggi si legge in Valera 2016.
- 18 Anche *I mantenuti*, prima della pubblicazione in volume per Lombardi (1880), uscì a puntate dal 19 ottobre al 31 dicembre 1880 col titolo *I cenciosi* sulla «Plebe».
- 19 Cfr. Zavalloni 2000.
- 20 La prima edizione in volume della Milano sconosciuta è infatti corredata da «una lettera all’autore dell’avvocato Francesco Giarelli»
- 21 Su questo aspetto, vd. l’ultimo capitolo di questo saggio, *Oltre l’inferno*.
- 22 Ci riferiamo rispettivamente a *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes* (1840); *Les populations dangereuses et les misères sociales* (1872); *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie* (1875); *La misère, son histoire, ses causes, ses remèdes* (1877). Citate dallo stesso Corio, queste opere sono in parte tradotte, in parte parafrasate dall’autore nei capitoli di *Milano in ombra* intitolati *I poveri di Parigi nel 1840* e *Le osservazioni di Paul Cère, Maxime du Camp e Jules Sigfried*.
- 23 Cfr. Cantarella 1983.
- 24 Così leggiamo ad esempio nell’articolo di presentazione sulla «Farfalla» del reportage *La donna tagliata a pezzi di Crescenzago* di Psiche *alias* Francesco Giarelli: «Da quattro giorni Psiche è invisibile. [...] Abbiamo però ogni ragione di credere che a quest’ora egli si trovi cento piedi sotterra – condotto dal fraterno amico suo, il buono e studioso Valera – un altro palombaro del sotto suolo sociale – nel baratro milanese» (Farfallino, *La donna tagliata a pezzi di Crescenzago*, «La Farfalla», 1 settembre 1878).
- 25 Benjamin 2007: 156.
- 26 Valera 1879: 26.
- 27 Farfallino, *La donna tagliata a pezzi di Crescenzago*, «La Farfalla», 1 settembre 1878.
- 28 Da intendere qui nell’accezione baudelairiana sistematizzata da Benjamin. Cfr. Benjamin 2007.
- 29 Prima dell’edizione integrale del 1861 sul giornale «L’Opinione» di Torino e delle successive edizioni in volume (1862, 1880), l’*Introduzione* al romanzo fu pubblicata come frammento sotto il titolo *Presentazione nell’Almanacco del Pungolo per il 1858* (uscito nel dicembre 1857) compilato da Leone Fortis.
- 30 Arrighi 2018: 27.
- 31 Carnero 2007: 179. «Son luce ed ombra; angelica / farfalla o verme immondo, / sono un caduto chèrubo / dannato a errar sul mondo, / o un demone che sale, / affaticando l’ale, / verso un lontano ciel», vv. 1-7.
- 32 Ivi: 109-110: «Casto poeta che l’Italia adora / vegliardo in sante visioni assorto / tu puoi morir!... Degli antecristi è l’ora! / Cristo è rimorto!», vv. 13-16, dove il «Casto poeta» è ovviamente Manzoni, idolo polemico eppure modello inevitabile per gli scapigliati.



- 33 Ivi: 111 (v. 29).
- 34 La Direzione, *Polemica letteraria*, «Figaro», 4 febbraio 1864. Si legge in Farinelli 1984: 410.
- 35 Il brano è citato da Hunecke 1982: 187.
- 36 Benjamin 2007: 155.
- 37 Kalifa 2013: 196.
- 38 Scoperto da Felice Cameroni subito dopo la Comune di Parigi, Vallès rappresentò per la Scapigliatura democratica l'esempio per eccellenza di letterato-combattente e la sua opera venne diffusa in Italia dagli stessi canali del giornalismo scapigliato. Grande eco ebbe, in particolare, la sua opera *Les Réfractaires*, tradotta e pubblicata dapprima – solo parzialmente – sul «Gazzettino Rosa» tra 1871 e 1872, quindi in forma integrale sulla «Plebe» tra 1873 e 1874. Sulla fortuna di Vallès negli ambienti della Scapigliatura milanese, vd. Premuda Perosa 1985.
- 39 Thérenty 2008: 68.
- 40 Ivi: 58-59.
- 41 Valera 1879: 36.
- 42 Ivi: 53.
- 43 Corio 1982: 26.
- 44 Ivi: 27.
- 45 Valera 1879: 185.
- 46 Ivi: 56.
- 47 Come nota Ghirlanda (2014: 10), i versi provengono dal canto XXV, e non dal XXX, come riportato in Valera 1879: 29.
- 48 Ivi: 26.
- 49 Ivi: 118.
- 50 Anche la poesia di Fontana, che Valera richiama esplicitamente in *Milano sconosciuta* proprio nel cap. *I mentecatti* (vd. pp. 146 e 153), non sfugge all'influenza del modello infernale: «Tutto muta!... E il chiostro or sembra, / per le grida e il chiasso eterno, / una bolgia dell'inferno!», Carnero 2007: 358 (vv. 54-56).
- 51 Valera 1879: 157.
- 52 Ivi: 162.
- 53 Ivi: 164.
- 54 Corio 1982: 27.
- 55 Valera 1879: 26.
- 56 Ivi: 97-98.
- 57 Ivi. 30. Il corsivo è mio.
- 58 Ivi: 146.
- 59 Ivi: 42-42.
- 60 Ivi. 98.
- 61 Valera 1880: 66. Il corsivo è mio.
- 62 Ivi: 100.
- 63 Valera 2016: 306.
- 64 Ivi: 309.
- 65 Corio 1982: 31.
- 66 Valera 2016: 307.
- 67 Pitoccofilo, *Nell'Inferno*, «La Lotta», 5 settembre 1880.
- 68 Cfr. la definizione di bassifondi in Kalifa 2013: 22.
- 69 Kalifa 2013: 8.



- 70 Ivi: 22.
- 71 Anche i *Réfractaires*, in effetti, sono organizzati secondo la medesima corrispondenza tra capitolo, luogo e tipo umano. I titoli dei capitoli dell'opera sono, in questo senso, indicativi: *Comment ils dinent*, *Où ils logent ?*, *Où ils travaillent* etc. Vd. Vallès 1968: 15-33. Sull'influenza di Vallès su Valera, è importante qui ricordare come quest'ultimo citi dei versi di Vallès – un'autoritratto che l'autore francese aveva posto a commento di una sua fotografia – nel frontespizio di *Milano sconosciuta*: «Je suis l'ami du pauvre hère / Qui dans l'ombre a faim, froid, sommeil».
- 72 Valera 2016: 38.
- 73 Valera 1879: 51.
- 74 Corio 1982: 25.
- 75 Valera 1879: 42-43.
- 76 Valera 1880: 20.
- 77 Valera 1879: 43.
- 78 Ivi: 110.
- 79 Corio 1982: 24.
- 80 Valera 1879: 36.
- 81 Valera 1880: 100.
- 82 Corio 1982: 24.
- 83 Ivi: 10.
- 84 Valera 1879: 25.
- 85 «Il viaggio di Valera è [...] orizzontale. Tale direzione indica, quindi, il percorso lungo una Milano sconosciuta dove i peccati di delinquenza e prostituzione non equivalgono a colpe, le quali ricadono invece su un secondo soggetto; da qui l'assenza di espiazione, poiché in assenza di colpa ogni errore si equivale all'altro. Ciò che muore è la dimensione etica del viaggio, Valera non percorre uno spostamento, ma ripercorre lo stesso luogo che, privato della sua maschera, muta nel paesaggio» (Ghirlanda 2017: 250-251).
- 86 Valera 2016: 271.
- 87 Ivi: 281.
- 88 Valera 1880: 5-6.
- 89 Gli Editori della Farfalla, *L'assassinata di Turro. Scene contemporanee di Milano-sotterra, narrate da Psiche*, «La Farfalla», 25 agosto 1878.
- 90 Corio 1982: 10.
- 91 Ivi: 6.
- 92 Ivi: 4.
- 93 Ivi: 7.
- 94 *Ibidem*.
- 95 Ivi: 29.
- 96 Valera 1879: 41.
- 97 Valera 1880: 23.
- 98 Valera 1879: 117.
- 99 Ivi: 207.
- 100 Anche in questo caso, allarghiamo all'intero *corpus* un'osservazione di Ghirlanda a proposito di *Milano sconosciuta*: «le narrazioni di secondo livello, affidate ai peccatori della Milano "sotterra", si incastrano nella narrazione a cornice del viaggio attraverso l'espedito dell'incontro casuale con il *viator*» (Ghirlanda 2014: 10).
- 101 Valera 1880: 21.
- 102 Ivi: 27.



- 103 Valera 1879: 52-53.
 104 Valera 1880: 18.
 105 Ghirlanda 2017: 250.
 106 Valera 2016: 294.
 107 Ivi: 37.
 108 Valera 1880: 76.
 109 Ivi: 20.
 110 Valera 1879: 181.
 111 Ivi: 109.
 112 Corio 1982: 19.
 113 Ivi: 30.
 114 Fa eccezione il dialogo con un *lôch* in Corio 1982: 27, ma si tratta davvero di un rapido cenno, peraltro riportato in maniera indiretta.
 115 Valera 1880: 6.
 116 Valera 1879: 246-247.
 117 Ivi: 15-16.
 118 Ivi: 19-20.
 119 Corio 1982: 86-88.

BIBLIOGRAFIA

- Arrighi C. (2018), *La Scapigliatura e il 6 Febbrajo (Un dramma in famiglia). Romanzo contemporaneo*, a c. di R. Fedi, Milano, Mursia.
- Benjamin W. (2007), *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Cantarella E. (1983), *Corio, Lodovico*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 29: https://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-corio_%28Dizionario-Biografico%29/
- Carnero R. (a c. di) (2007), *La poesia scapigliata*, Milano, BUR.
- Corio L. (1982), *Milano in ombra: abissi plebei*, introd. di E. Cantarella, Milano, Cassa di risparmio delle Province lombarde.
- Farinelli G. (a c. di) (1988), *La pubblicistica a Milano nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-80*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.
- Farinelli G. (2003), *La scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci.
- Kalifa D. (2013), *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil.
- Ghidetti E. (2000), *L'ipotesi del realismo: storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni.
- Ghirlanda E. (2014), "Milano sconosciuta" di Paolo Valera. *La storia editoriale*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 118, 2, pp. 1-31.
- Ghirlanda E. (2017), "Milano sconosciuta". *La contaminazione di un inferno orizzontale*, in «Im@go. A Journal of the Social Imaginary», 6, 9, pp. 242-256.
- Hunecke V. (1982), *Classe operaia e rivoluzione industriale a Milano, 1859-1892*, Bologna, Il Mulino.
- Mariani G. (1971), *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia.
- Paccagnini E. (1997), *Il giornalismo dal 1860 al 1960*, in *Storia del giornalismo italiano*, a c. di G. Farinelli, Torino, UTET, pp. 161-310.
- Premuda Perosa M. L. (1985), *Présence de Vallès dans les milieux milanais d'avant-garde après l'Unité italienne (1870-1885)*, in «Les amis de Jules Vallès», n. 2, pp. 261-71.



- Rosa G. (2015), *Il mito della capitale morale: identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR.
- Thérenty M.-E. (2008), *Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique*, in «Vallès et le sens du 'réel'. Atour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésienne», n. 38, pp. 57-72.
- Valera P. (1879), *Milano sconosciuta*. Con lettera all'autore dell'avvocato Francesco Giarelli, Milano, Bignami.
- Valera P. (Giuda Iscariota) (1880), *I mantenuti*, Milano, Lombardi editore.
- Valera P. (2016), *Gli scamiciati. Seguito alla Milano sconosciuta*, in *La Milano di Paolo Valera*, a c. di N. Erba e M. Berni, Milano, Milieu edizioni, pp. 264-329.
- Valera P. (2017), *Per ammazzare il «Corriere della Sera». Romanzo follaiolesco*, a c. di J. F. Vaucher-de-la-Croix, presentazione di E. Ghidetti, Milano, LED, pp. 43-50.
- Vallès J. (1968), *L'Œuvre de Jules Vallès*, introduction et notes de G. Gilles, Paris, Le Club Français du Livre.
- Verga G. (1991), *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881*, a c. di C. Riccardi, Palermo, Sellerio, pp. 61-69.
- Zavalloni F. (2000), *Giarelli, Francesco* in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 54: https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-giarelli_%28Dizionario-Biografico%29/