

Cesare Duvia (Università della Svizzera Italiana)

«...*Che nol par vera nanca el quarantott...*»: la città che diventa metropoli nella letteratura locale e dialettale della Milano *belle époque*

During the age called *la belle époque* or *fin de siècle*, some cities became centres of modern life, after a structural transformation process such as history had never before seen. Walter Benjamin's *Passagenwerk* identifies Paris as the capital of the nineteenth century and the symbol of this phenomenon. Indeed, Paris represented a real model and a source of inspiration for a city such as Milan, which after the Italian unification was struggling for a new identity on the way to becoming a metropolis. We will examine local Milanese literature, dialect comedy in particular, in order to discover the traces of this problematic and ambiguous metamorphosis. There were two main dialectical poles of reaction to this undeniable mutation: an enthusiastic celebration of progress or a dramatic refusal full of nostalgia.

L'operetta è l'utopia ironica di un dominio permanente del capitale.

Walter Benjamin

1 Premesse

(*Metro-*)*Polis*, la nona edizione del *Dies Romanicus Turicensis*, invita ad una riflessione attorno alla città e alle sue rappresentazioni. L'indagine di uno spazio sociale tramite strumenti letterari e linguistici, teorizzata ad esempio, nell'ambito dei *Cultural Studies*, da studiosi come Hoggart (1957) e Williams (1958), sembra poter offrire ancora spunti fecondi per il campo degli studi umanistici. In quest'ottica, accanto al riconoscimento della cultura di massa come fertile oggetto di ricerca, appare particolarmente interessante la possibilità di valorizzare altre forme di tradizione letteraria non canonica, non ultime quelle locali e dialettali. A partire da queste premesse il mio intervento intende affrontare la tematica della città da una prospettiva legata a una tradizione tutt'oggi non troppo frequentata, nonostante l'interesse, tra gli altri, di un grande studioso come Dante Isella: quella della letteratura locale milanese e del teatro dialettale della metropoli lombarda.¹

L'obiettivo è mostrare, attraverso una selezione di esempi testuali eterogenei e poco noti, come negli anni che sono insieme *belle époque* e *fin de siècle*, a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, la realtà culturale meneghina conosca un periodo particolarmente vitale, producendo opere nelle quali la rappresentazione della città, sul punto di trasformarsi in metropoli, risulta tra i motivi fondamentali. Un simile fenomeno, che mette lo spazio urbano al centro della rappresentazione letteraria, appare perfettamente coerente con l'immaginario di un'epoca che si presenta come di transizione a livello europeo e globale: le grandi città stanno subendo una profonda trasformazione strutturale, configurandosi come la quintessenza del moderno.

Paradigma di questo processo può essere idealmente la Parigi di Benjamin (1982), ritratta nel monumentale e labirintico *Passagenwerk* quale capitale del diciannovesimo secolo, sfavillante di fantasmagorie polivalenti e contraddittorie. L'analisi del filosofo muove da una serie di realtà

¹ Tra i diversi studi che il critico dedicò alla letteratura milanese si ricordano le raccolte di saggi Isella (1984; 1994). Per il teatro dialettale si veda l'edizione delle commedie di Carlo Maria Maggi (1964).

concrete, identificando Parigi come simbolo e modello generativo per la modernità: il vetro e l'acciaio di *passages* commerciali e padiglioni delle Esposizioni Universali, i binari di locomotive e tram, le *macerie* e *rovine* degli abbattimenti imposti dalle nuove politiche urbanistiche, i materiali di recupero delle barricate dei moti popolari. Sarà interessante notare come questi 'correlativi oggettivi', individuati da Benjamin quali marche della metamorfosi cittadina, siano gli stessi potenzialmente ritrovabili nella narrazione legata alla Milano postunitaria che, mentre conosce una trasformazione per molti versi analoga a quella della capitale francese e sta elaborando il proprio mito auto-consolatorio di «capitale morale d'Italia», fa di Parigi il proprio modello ideale e dichiarato.

Nel corso del lavoro ci si interrogherà sui rapporti tra gli esempi testuali presentati, che appaiono muoversi dialetticamente tra due principali polarità: da una parte l'entusiasmo per il progresso e la sua celebrazione; dall'altra il sentimento di perdita, che inevitabilmente questo progresso si porta dietro, e il compianto per il dolore che ne deriva. La tipologia celebrativa privilegerà, tra i 'correlativi oggettivi' benjaminiani, le Esposizioni Universali e i prodotti dell'evoluzione tecnologica e commerciale; la tipologia nostalgica darà invece maggior risalto alle macerie e rovine della riqualificazione urbanistica e dei moti del '98. Si intenderà infine meglio definire il ruolo di '*vox media*' che sembrerebbe proprio del teatro comico e dei suoi protagonisti.

2 Il trionfo del progresso

Un testo emblematico, per le scene milanesi, della tendenza che potremmo definire 'positivista', legata strettamente alla cultura delle Esposizioni Universali, è il celebre *Excelsior*, un ballo mimico di Luigi Manzotti. Lo spettacolo, dal forte impatto scenico, debuttò alla Scala l'11 gennaio del 1881, l'anno in cui Milano ospitava la prima vera grande Esposizione Italiana. Ottenne da subito un importante e duraturo successo, anche rappresentando l'Italia durante l'Esposizione Universale parigina del 1889.² *L'Excelsior* divenne in questo modo uno dei simboli di quella identificazione ideale tra Milano e Parigi che continuerà a ricorrere come un *topos* nella letteratura e nella cultura milanesi.³ L'introduzione che il coreografo Manzotti fornisce nel libretto di ballo, con il suo tono e le sue tematiche, esemplifica appieno lo spirito di questo lavoro, inteso a veicolare una percezione entusiastica di cambiamento e modernità:

Vidi il monumento innalzato a Torino in gloria del portentoso traforo del Cenisio ed immaginai la presente composizione coreografica. È la titanica lotta sostenuta dal Progresso contro il Regresso ch'io presento a questo intelligente pubblico: è la grandezza della Civiltà che vince, abbatte, distrugge, per il bene dei popoli, l'antico potere dell'Oscurantismo che li teneva nelle tenebre del servaggio e dell'ignominia. Partendo dall'epoca dell'Inquisizione di Spagna arrivo al traforo del Cenisio, mostrando le scoperte portentose, le opere gigantesche del nostro secolo. Ecco il mio EXCELSIOR che sottopongo al giudizio di questo colto pubblico (Manzotti 1881, 3).

L'apertura di una più rapida via di collegamento tra Francia e Italia, con le sue implicazioni politiche ed economiche, si pone come una tappa fondamentale del processo che emancipa l'essere umano «dalle tenebre del servaggio e dell'ignominia». Un tale evento, già eternato con un monumento tradizionale,⁴ viene ora celebrato con un 'monumento teatrale': un trionfo della ragione che, nelle sue varie versioni, porterà sulla scena simboli e idoli del progresso, per rappresentare il paradiso di un'utopia tecnologica che avanza. Come ricorderà in proposito

² Per una storia delle Esposizioni Universali ottocentesche focalizzata sugli aspetti di spettacolarizzazione del progresso si veda Aimone, Olmo (1990).

³ La massima espressione ufficiale di questo discorso mitografico di assimilazione Milano/Parigi si ebbe con l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906. L'evento sarà tematico e dedicato ai trasporti, per celebrare il traforo che finalmente perfezionava lo storico percorso voluto da Napoleone per collegare direttamente le due città. A proposito dell'Esposizione del 1906 e dei suoi risvolti cf. Redondi, Lini (2006).

⁴ Il *Monumento al Frejus* ultimato da Luigi Belli nel 1879 per piazza Statuto a Torino.

Carlo Emilio Gadda, in *Tecnica e poesia degli Anni* (1943, 79): «...Il ballo "Excelsior", sul palcoscenico della Scala 1900-1904, si tecnicizzò – squarciatasi a un tratto la nuvolaglia delle stupende gambe – d'un trionfo di due tram elettrici...» e in uno dei «disegni milanesi» dell'*Adalgisa* (1944, 68): «Due balletti fantasmagorici (Teatro alla Scala, 1900-1910) furono l'"Amor" e l'"Excelsior!". Epopea dell'*homo sapiens*; dall'infanzia del cavernicola al trionfo dell'elettricità. Sul palcoscenico tram elettrici di cartone color maionese. Aurore boreali.»

I due frammenti gaddiani, non esenti dalla consueta vena sarcastica dell'autore, ci agevolano nello spostarci dal genere strutturalmente celebrativo del ballo grande a quello naturalmente parodico della commedia dialettale. Ritroviamo infatti l'Esposizione milanese del 1881, nel cui contesto si inseriva il *Ballo Excelsior*, come uno dei motivi del testo *El Lunedì* (Il Lunedì, 1882) dell'autore e attore Edoardo Giraud.⁵ I protagonisti del *Lunedì* sono Giuli e Michel, un «inverniciatore» e un operaio: due brav'uomini che lavorano duramente tutta la settimana, ma il lunedì hanno il sacro rituale di trascorre sempre la serata tra amici e svaghi. In un passaggio significativo della commedia, caratterizzato da una forte carica satirica, Michel, dopo avere trascorso l'intera giornata all'Esposizione, torna a casa verso l'ora di cena completamente ubriaco. L'uomo si intratterrà però solo il tempo necessario a consegnare alla moglie Lucia dei nuovi piatti in ceramica appena comprati in un padiglione, come dono per l'anniversario di matrimonio che dovrebbero celebrare quel giorno:

MICHEL – Ciao donn.

LUISA – Te see stracch, Michee? Te ghe avuu tant de lavorà?

MICHEL – Lavorà! Sont staa all'Esposizion tutt el dì... cioè a dire... sont staa in di Chalet de l'Esposizion... hoo finna bevuu el latt colla vaniglia; e bev de chi, e bev de là... in del Canetta pœu parlemen minga... te set che gh'era della gran gent... Domenica te menni... varda; incœu l'avarà faa un 3000... che cavigg ch'el gh'a, ma el gh'ha anca coragg... e la gent che gh'ha coragg, l'è inutil, la va compensada. Vorraria che fussen tutt inscimi... intant el lavora lu, el fa lavorà, incoraggiament alle arti.

LUISA – Però te avariet dovuu vegnì a ca un poo a bonn'ora... te set ben che incoeu l'è l'anniversari...

[...]

MICHEL – Sì, ma però me sont ricordaa, ed ecco... Evviva la ceramica. (*tira fuori due piatti*)

LUISA – Oh, i bei piatt nœuv (Giraud 1882, 11).⁶

Il brano sembra ben interpretare il carattere di *Grand Tour* per le masse che Benjamin attribuirà alle Esposizioni, rappresentate quali regni delle *spécialités*,⁷ come il latte con la vaniglia bevuto

⁵ Edoardo Giraud (Milano 1839 – Lugano 1912), artista molto celebre in vita, ma oggi pressoché dimenticato. Insieme con gli attori Edoardo Ferravilla, Gaetano Sbodio e Emma Ivon fu tra i protagonisti del Teatro Milanese. L'istituzione venne fondata nel 1869 da Cletto Arrighi, lo scrittore, giornalista e politico che coniò il termine Scapigliatura. Alla ricostruzione della figura di Giraud e della sua opera è dedicata la mia ricerca dottorale, in corso presso l'Istituto di Studi Italiani dell'Università della Svizzera Italiana. Sul Teatro Milanese e sulle sue figure di spicco, che fecero della scena dialettale meneghina un riferimento a livello nazionale, cf. Bertolucci (1961), Acerboni (1998), Bentoglio (2007), Morgana (2013, 156-161).

⁶ Fornisco in nota una traduzione di servizio, come avverrà per tutti i testi esistenti esclusivamente in versione milanese: «MICHELE – Ciao donne!

LUISA – Sei stanco, Michele? Hai avuto tanto da lavorare?

MICHELE – Lavorare! Sono stato all'Esposizione tutto il giorno e...sarebbe a dire... sono stato negli *Chalet* dell'Esposizione... ho perfino bevuto il latte con la vaniglia; e bevi di qua, e bevi di là... dal Canetta poi non parliamone... sai che c'era un sacco di gente... Domenica ti porto... guarda; oggi avrò fatto un 3000... che fortuna che ha, ma ha anche coraggio... e la gente che ha coraggio, è inutile, va premiata. Vorrei che fossero tutti così io... intanto lavora lui, fa lavorare, incoraggiamento alle arti.

LUISA – Però avresti dovuto tornare a casa un po' di buon'ora... sai bene che oggi è l'anniversario...

[...]

MICHELE – Sì, ma però mi sono ricordato, ed ecco... Evviva la ceramica. (*tira fuori due piatti*)

LUISA – Oh, i bei piatti nuovi».

⁷ Benjamin (2000, 10): «...sotto la matita di Grandville il mondo intero si trasforma in *spécialités*...».

dal meravigliato Michel. Secondo Benjamin una fascinazione fantasmagorica caratterizzerebbe i padiglioni commerciali, spingendo irresistibilmente il visitatore verso la merce. Nella commedia di Giraud la fascinazione è per lo meno affiancata da una ben più prosaica ubriachezza, ma in effetti conduce Michel ad effettuare l'acquisto riparatore dei due piatti in ceramica.

Si segnala come il Canetta, lodato da Michel nel suo sproloquio per il coraggio imprenditoriale dimostrato, non sia un personaggio fittizio, ma tale Maurizio Canetta: un commerciante tessile che nel 1881 fece costruire negli spazi dell'Esposizione una gigantesca *Izba* in legno, nota poi come 'padiglione russo', collocandoci una bottigliera.⁸ Quest'impresa, nel vaneggiare sconclusionato di un ubriaco, diviene l'occasione per una celebrazione retorica del *self-made man* ed è definita un «incoraggiament [sic] alle arti», con un brusco e significativo passaggio dal dialetto all'italiano, ad amplificare ulteriormente l'ironia della sentenza.

3 La parodia del discorso celebrativo

L'alternarsi, con intento ironico, di milanese e italiano, secondo le modalità del *code switching* e del *code mixing*,⁹ è un fenomeno piuttosto ricorrente nei testi di Giraud, uno dei tratti distintivi della sua comicità. Il registro dell'italiano, come avviene nel *Lunedì*, può assumere a volte i toni di una vera e propria parodia del linguaggio enfatico che caratterizzava la celebrazione ottocentesca del progresso. Lo stesso meccanismo si ritrova nella commedia *On Teater Meccanich* (Un Teatro Meccanico, 1887), nella quale una brigata di giovani scapigliati ha organizzato una festa di Carnevale in casa del misantropo e avaro zio di un membro del gruppo, approfittando della sua assenza. Colti di sorpresa dall'improvviso ritorno del padrone, i ragazzi fingono, per ingannarlo ed evitare problemi, di essere gli automi di un teatro meccanico. Preso da un'improvvisa quanto insperata vocazione imprenditoriale, il nipote, fiutando l'affare, avrebbe concesso loro la casa dello zio per uno spettacolo che promette un ingente guadagno. Ecco come il più intraprendente della compagnia, il cialtrone Bocchina, conduce la truffa improvvisandosi banditore e presentando al pubblico l'inesistente spettacolo:

BOCCHINA – Rispettabile pubblico ed inclita guarnigione dell'uno e dell'altro sesso! – Essendo di passaggio da questa illustre Metropolitana, mi sono voluto procreare il piacere, la gloria dirò così, la vanità di presentarvi un gabinetto meccanico di figure movibili, del quale avrete forse visto l'identico, non già il simile (Giraud 1887, 55-56).

L'intento parodico di questa pseudo introduzione è reso ancor più evidente dal raffronto con un testo come l'introduzione dell'*Excelsior*. L'ironica celebrazione del progresso proseguirà efficacemente per tutto il *Teater Meccanich*, toccando anche due temi già centrali per il ballo grande di Manzotti: le innovazioni tecnologiche e il collegamento tra Milano e Parigi. È possibile rilevare questi *topoi* in uno scambio di battute fra Bocchina, tornato al dialetto, e un usciere del tribunale, giunto sul luogo del finto spettacolo per effettuare un sequestro di beni, motivato dai debiti contratti dai giovani scapigliati:

USCIERE – Coss'è? Chi l'è che ha parlaa?

BOCCHINA – Hann parlaa a Paris.

USCIERE – Cossa ghe entra mai Paris?

⁸ Cf. Vassena (2009, 124).

⁹ Per i fenomeni di *code switching* e *code mixing* nell'ambito del discorso bilingue italiano-dialetto cf. Cerruti, Regis (2005). Per l'uso letterario e scenico del milanese cf. Morgana (2013).

BOCCHINA – El ghe entra invece... Sì signore... l'è che in virtù della grande scoperta telefonica-cantante, l'haa parlaa in sto moment perché hann parlaa a Paris... sta figura meccanica chì la var tremila lira... apenna el fil ne var milla (*si ode uno sternuto*) (Giraud 1887, 52).¹⁰

Si osservi come Bocchina, cercando di ingannare anche l'usciera con la farsa del teatro meccanico, inserisca nel suo cialtronesco eloquio dialettale espressioni italiane che vogliono risultare altisonanti o tecniche come «...in virtù della grande scoperta telefonica-cantante...» e «figura meccanica».

Un chiaro esempio milanese di discorso celebrativo cialtronesco che alterna lingua e dialetto con intento ironico-parodico, si potrà leggere più tardi nella commedia *Tecoppa e C.* (1917), che riprende il celebre personaggio del farabutto Felice Tecoppa, creato da Giraud con il *vaudeville I duu ors* (I due orsi, 1874). Nel caso in questione siamo di fronte a un encomio di Milano, improvvisato con scopi mistificatori da un parlante normalmente dialettologo per un pubblico che ha una competenza linguistica ancora minore della sua. L'oratore è il cittadino dei bassifondi Tecoppa, che per l'occasione si finge un *medium* dotato di strumenti pseudo scientifici (tra i quali un telefono collegato con l'Aldilà) e gira le campagne del milanese inventando espedienti intesi a racimolare qualche soldo. Nella conclusione della commedia giungerà a mettere in scena la falsa resurrezione di uno dei paesani, celebrandone la riuscita con queste parole:

TECOPPA – Grazie villani! Vedete dunque che noi facciamo tutto per beneficenza, perchè noi milanesi abbiamo il cuore in mano. Voi sapete che Milano è la capitale morale d'Italia! A Milan gh'è tutto, a Milan gh'è el panetton, la busecca, el risott. A Milan gh'è i bei tosan con l'ossbuss! A Milan gh'è on ospedal per tutti i mal che l'è fina on piesè stà mal. El Domm? Ghe disi nagotta vialter al Domm? Gh'è el monument de Vittori Emanuel cont in man la spada che par ch'el piangia perchè el po pu fa el direttor del servizio tranviario!...

Ma la pussee bella meraviglia del Domm, l'è la nostra Madonnina dorada che l'è fina on peccaa che la sia minga a portada de man. Donca vosemm insemma! Evviva Milan!

TUTTI – Evviva! Evviva la Madonnina del Domm! Evviva! (Rota 1911, 10).¹¹

La magnificenza dell'ambiente urbano, che si contrappone nelle parole di Tecoppa all'arretrato mondo rurale, è celebrata facendo riferimento ad alcuni luoghi comuni proverbiali, particolarmente frequentati e presi sul serio in quei tempi: Milano città «col cuore in mano», città della beneficenza, «capitale morale d'Italia». Occorre sottolineare come questo elogio sia pronunciato da un personaggio totalmente inaffidabile, con un linguaggio che mostra il suo essere retoricamente trito. Si tratta in sostanza di un parossistico elenco di *mirabilia* nel quale, tra le meraviglie di Milano, si mescolano e contaminano tra loro, in maniera più che disinvolta, elementi del tutto eterogenei: le specialità gastronomiche «el panetton, la busecca, el risott», la presenza di belle ragazze «i bei tosan con l'ossbuss», i simboli del progresso «on ospedal per tutti i mal che l'è fina on piesè stà mal», i monumenti della tradizione «el monument de Vittori

¹⁰ «USCIERE – Cos'è? Chi è che ha parlato?

BOCCHINA – Hanno parlato a Parigi.

USCIERE – Cosa c'entra mai Parigi?

BOCCHINA – C'entra invece... Sì signore... è che in virtù della grande scoperta telefonica-cantante, ha parlato in questo momento perché hanno parlato a Parigi... questa figura meccanica vale tremila lire... solo il filo ne vale mille (*si ode uno sternuto*)».

¹¹ «TECOPPA – Grazie villani! Vedete dunque che noi facciamo tutto per beneficenza, perchè noi milanesi abbiamo il cuore in mano. Voi sapete che Milano è la capitale morale d'Italia! A Milano c'è tutto, a Milan c'è il panettone, la busecca, il risotto. A Milan ci sono le belle ragazze con l'osso buco! A Milano c'è un ospedale per tutti i mali che è perfino un piacere stare male. Il Duomo? Dite nulla voi al Duomo? C'è il monumento di Vittorio Emanuele con in mano la spada che sembra che pianga perchè non può più fare il direttore del servizio tranviario!...

Ma la più bella meraviglia del Duomo, è la nostra Madonnina dorata che è quasi un peccato che non sia a portata di mano. Dunque gridiamo insieme!

Evviva Milano!

TUTTI – Evviva! Evviva la Madonnina del Duomo! Evviva!».

Emanuel cont in man la spada». L'enumerazione culmina con una, già allora dozzinale e scontata, celebrazione aprioristica della Madonnina del Duomo. L'insieme degli elementi conferisce però alle parole del personaggio una connotazione fortemente ironica.

4 Il prezzo della modernità

Cambiando genere e tonalità, spostandoci verso autori dove a dominare è una visione scopertamente negativa della trasformazione urbana, agli antipodi rispetto all'*Excelsior* di Manzotti, si deve ricordare un classico della letteratura milanese: la prosa ritmica *Milanin Milanon* (1902) di Emilio De Marchi (1851-1901). Si tratta di un'epistola letteraria che il popolare autore era solito recitare in vita e che venne pubblicata postuma. L'attacco si rivolge ad un certo Carlin, che non può non evocare Carlo Porta. Si tratta di un lamento per le demolizioni che interessarono alcuni quartieri storici del centro di Milano a partire soprattutto dagli anni settanta dell'Ottocento, demolizioni che agli occhi dell'autore si presentano come una sorta di fine del mondo:

Te scrivi rabbios, Carlin, dal mè stanzin depoons al campanin de San Vittor di legnamee. Chì de dree l'è trii mes che fann tonina di cà de Milan vècc: e picchen, sbatten giò camin, soree, finester, toorr e tecc, grondaj, fasend on catanaj in mèzz a on polvereri ch'el par propi sul seri la fin del mond. Dov'el va el mè Carlin, quel noster Milanin di noster temp, inscì bell e quièt, coi contrad strett in bissoeura, dent e foeura, sul gust d'ona ragnera? [...] Dov'el va sto car Milan di Milanese, minga quell di Viscont, disì el noster, Carlin, che dai Figin giran dadree al Cappell el tornava bellbell dal Rebecchin[...]? [...] Adèss, longa longhera, el mè Carlin! El temp el ne trà a tocch quii quatter dent, el ne rovina el tècc e la cantina, el porta via i amiis, el desfa el nost Milan, che meneman se troeuva pu la strada de andà a cà; el cambia el nom di strad e, quell che l'è brutt, el cambia el visual de sti tosann che a desdott ann ghe veden pù per tì. (De Marchi 1902, 13-16).¹²

Nel testo di De Marchi il rapporto con la città e con il suo cambiamento è caratterizzato non più da entusiasmo o ironia, ma dalla nostalgia e dal rimpianto per ciò non c'è più. Anche la tematica delle demolizioni cittadine aveva però già avuto una propria trattazione nel repertorio del Teatro Milanese. In un passaggio tipico della commedia giraudiana *La cà del sur Pedrinett* (La casa del signor Pedrinetti, 1883) il protagonista, disperato, deve lasciare la propria casa sul punto di essere abbattuta:

PEDRINETT: Addio cà!... addio mur... addio ragner... travitt, che sii staa mè compagn per 18 ann, ve saludi... vialter podarii sì crodà, spari; ma restarii semper in del mè cœur.

ROSA: Andemm?

PEDRINETT: Andemm.

ROSA: Ven donca.

PEDRINETT: (*via piangendo, e baciando i muri; facchini lavorano*) (Giraud 1883, 24-25).¹³

¹² «Ti scrivo rabbioso, Carlino, dal mio stanzino dietro al campanile di San Vittore dei falegnami. Qui dietro è tre mesi che fanno ventresca di tonno delle case della vecchia Milano: e picchiano e sbattono giù camini, solai, finestre, torri e tetti, grondaie, facendo un'accozzaglia in mezzo a un polverone che pare proprio sul serio la fine del mondo. Dove va, Carlino mio, quella piccola Milano dei nostri tempi, così bella e tranquilla, dalle contrade strette a bisciolina, dentro e fuori, sul gusto di una ragnatela? [...] Dove va questa cara Milano dei milanesi, non quella dei Visconti, la nostra, dico, Carlino, che dai Figini, giù per il Cappello ritornava bella bella dal Rebecchino [...] ? [...] Adesso è lunga lunga, Carlino mio! Il tempo ci fa a pezzi questi quattro denti, ci rovina il tetto e la cantina, ci porta via gli amici, disfa la nostra Milano, che piano piano non trovi più la strada per andare a casa; cambia nome alle strade e, quel che è brutto, cambia la visuale di queste ragazze che a diciott'anni non hanno più occhi per te».

¹³ «PEDRINETT: Addio casa!... addio muri... addio ragnatele... travicelli, che siete stati miei compagni per 18 anni, vi saluto... voialtri potrete sì crollare, sparire; ma resterete sempre nel mio cuore.

ROSA: Andiamo?

Coerentemente con il genere di appartenenza, per il testo di Giraud dobbiamo immaginare un pubblico pronto a ridere del dramma del protagonista; specialmente tenendo conto del contrasto tra il suo patetismo e i modi bruschi e sbrigativi della moglie, oltretutto impegnata a far fuggire inosservato, prima della demolizione, uno spasimante che ha nascosto nell'armadio. Portare in scena un tema come quello degli abbattimenti, così delicatamente e strettamente legato alla contingenza dei propri spettatori, in particolare a quelli delle fasce popolari, non può però apparire una scelta neutra e indolore. Oltre all'intento satirico non pare qui trascurabile una certa connotazione sociale e le risate liberatorie del pubblico non saranno state immuni da una dose di amarezza. Un'amarezza che, più scoperta e irrimediabile, sarà il tratto dominante nel procedere di *Milanin Milanon*:

Sto Milan Milanon el sarà bell, no disi. Gh'è di piazz, di teater, di cà, di contrad, di palazz, di bottegh, di istituzion che al noster temp non gh'eren che a Paris; gh'è gent che va, che corr, che tas, che boffa, su e giò per i tramwaj, su e giò per i vapor, de dì, de nott, che no se troeva on can che faga el quart. Tutt se dis, tutt se stampa, tutt se cred e se bev all'ingross, ma quell vinètt salaa, nostran, che se beveva a la Nos, a la Pattòna, in del tazzin, con qui duu amarett, tra ona carezza al can e un'oggiada a la padrona, Carlin, el gh'è pù, Carlin.

Sto Milan Milanon l'è on cittadon, no disi. De nott ghe se ved come del dì (te piaas a ti?), se va in carrozza cont duu sold, e fina mort te porten in carrozza; [...] Ma di', Carlin, quii casonn inscì bianch, tutt drizz, tutt mur, che paren caponer coi beviroeu, quii strad tutt polver e soo, cont quell su e giò de bruum, de tram, de carr, de gent, de sabet grass, hinn nanca bei de vedè e de andà a spass.[...] El Porta, pover omm, l'è là, lu de per lu, su la sciattèra, e sul coors no se sent che gniff e gnaff... che nol par vera nanca el quarantott (De Marchi 1902, 16-19).¹⁴

La riqualificazione urbana è per De Marchi un processo del tutto negativo: la piccola vecchia Milano dei vicoli è ora in rovina, la grande e caotica Milano moderna, ancora una volta accostata a Parigi, l'ha ormai divorata. Si tratta di una perdita incolmabile agli occhi dell'autore: il prezzo da pagare per le bellezze del nuovo «cittadon» è per lui troppo alto. Conclude significativamente il brano l'immagine del poeta dialettale «Carlin» Porta, emblema della cultura milanese, che appare ormai come un pover'uomo abbandonato di fronte a una «sciattèra»: uno stagno, un rospajo che rappresenta il brulicare della massa cittadina. Il rumore della strada e del suo confusionario viavai ora coprono ogni cosa, ottundendo la percezione, mentre a livello morale i valori salvifici della tradizione sono stati cancellati. Nella costruzione di De Marchi i due aspetti si legano a tal punto che, ambigualmente, «nol par vera nanca el quarantott»: cioè non sembra vero nemmeno il 'quarantotto', inteso, in senso lato, come il trambusto prodotto dalla vita moderna; ma soprattutto come l'anno delle Cinque Giornate milanesi: un momento tradizionalmente percepito come sacro per l'identità cittadina, simbolo e vetta ideale di uno spirito municipale e patriottico trasversalmente condiviso.

PEDRINETT: Andiamo.

ROSA: Andiamo allora.

PEDRINETT: (*via piangendo, e baciando i muri; facchini lavorano*)».

¹⁴ «Questa grande Milano sarà bella, non dico di no. Ci sono delle piazze, dei teatri, delle case, delle strade, dei palazzi, delle botteghe, delle istituzioni che ai nostri tempi non c'erano che a Parigi; gente che va, che corre, tace, che sbuffa, su e giù per i tramvai, su e giù per i vapori, di giorno, di notte, che non si trova nemmeno un cane per fare il quarto. Tutto si dice, tutto si stampa, tutto si crede e si beve all'ingrosso, ma quel vinello salato, nostrano, che si beveva alla Noce, alla Pattona, nella tazzina, con quei due amaretti, tra una carezza al cane e un'occhiata alla padrona, Carlino, non c'è più, Carlino. Questa grande Milano è un 'cittadone', non dico di no. Ci si vede di notte come di giorno (ti piace a te?), si va in carrozza con due soldi, finanche morto ti portano in carrozza; [...] Ma dimmi un po', Carlino, quelle casone tutte bianche, tutte diritte, tutte muri, che sembrano capponiere cogli abbeveratoi, quelle strade tutte polvere e sole, con quel via vai di vetture, di tram, di carri e gente, di sabato grasso, non sono neanche belle da vedere e da andarci a spasso. [...] Il Porta, pover'uomo, sta là, lui da solo, sul rospajo, e sul corso non si sente che *gniff* e *gnaff*... che non par vero nemmeno il quarantotto».

5 Il futuro e le rovine

Anche un'altra voce della Milano ottocentesca, il giornalista militante Paolo Valera, di orientamento politico assai distante dal cattolicesimo di De Marchi, vicino ad ambienti socialisti e anarchici, parlava in questi anni di ribaltamento dei valori delle Cinque Giornate. I suoi articoli fornivano la cronaca delle «giornate milanesi al contrario», alle quali prese parte: i moti di Milano sanguinosamente repressi dall'esercito italiano nel 1898:

Senz'altro decidemmo di metterlo sul tram, avviato alla Piazza del Duomo per il Corso di Porta Nuova. Fu una scena pietosa. Scomodammo la gente e, sorreggendolo davanti e dietro, riuscimmo a tirarlo sulla carrozza, adagiarlo lungo il cuscino e mettergli la testa insanguinata sulle ginocchia di uno di noi. Il tram non si era ancora mosso che il Savoldi tirò un sospiro lungo che ci andò al cuore, e chiuse gli occhi. Il tram andava e le nostre mani palpavano sul suo cuore come se avessimo voluto che continuasse a battere e a mantenersi caldo. Ma la pelle andava raffreddandosi e quando fummo in piazza Mercanti il medico di guardia ci mandò via con un bisillabo: morto! Il padre di cinque o sei figli era morto. E noi, angosciati, ricaricammo il primo cadavere delle giornate di Milano sul tram che andava a Porta Volta e dal luogo di sosta lo portammo a braccia, al Cimitero Monumentale. Ritornato a casa seppi che la balistite aveva lasciato sul terreno delle donne e degli uomini feriti, due dei quali morirono prima o subito dopo l'aurora. L'eccidio di Bava Beccaris era incominciato (Valera 1966, 6).

Questa testimonianza, raccontando la morte di Silvestro Savoldi, un operaio che fu la prima vittima delle giornate del '98, mostra come il centro della Milano moderna ed il suo servizio tramviario, uno dei simboli più ricorrenti e fortunati del progresso cittadino, si fecero in pochi anni scenario di una tragedia. Emblematico è il percorso del tram che si dirige infine verso il Cimitero Monumentale.

I fatti del '98 segneranno profondamente la coscienza cittadina, come un lutto di difficile elaborazione. La percezione, sul finire del secolo, è che l'epoca iniziata con le cinque giornate del '48 sia effettivamente finita. Anche Edoardo Giraud, già patriota e volontario garibaldino, registra di fatto la fine della Milano erede dei valori risorgimentali che aveva conosciuto e amato. Continuerà a recitare fino alla morte, avvenuta a Lugano nel 1912, ma non darà più alle stampe nuove commedie. Pubblicherà però nel 1911, superati i settant'anni, il volume autobiografico *Le Mie Memorie*. In quelle pagine si affronta, senza troppi rimpianti e con la consueta ironia, il tema del mutamento della città di Milano, esponendo alcune riflessioni sul fisiologico esaurimento dell'esperienza artistica del suo Teatro Milanese, il cui stabile venne abbattuto nel 1902:

Tutti gli altri, parlo della vecchia compagnia, sono spariti dalla scena del mondo, come è sparito il vero teatro Milanese, sulle cui rovine sorge di nuovo come prima un *caffè chantant* con annesso albergo [...] come è possibile un vero teatro milanese nella mia Milano, che dall'80 in giù ha subito una radicale trasformazione tanto nei costumi quanto nel caratteristico suo dialetto, al punto, [*sic*] che il Porta comincia a non esservi più compreso? Ed è giusto, perché ormai i nostri poetici *busecchitt* hanno fatto luogo agli esotici Sanguinacci, il *becchee* al Macellar, il *cervellee* al Salsamentari, il *fundeghee* al *droghee*, [...] in quel tempo noi chiamavamo *popol* le ragazze, che oggi vengono dette Signorine, a quell'epoca per insultare qualcuno ci servivamo della parola *animal*, ora invece sogliono generalmente adoperare la parola *sporcaccion*!! C'è qualche cosa di più ibrido di questa parola?

Forse si potrà far sorgere ancora un teatro Milanese, ma sarà una cosa nuova del tutto, perché questo teatro non ritrarrà gli usi e i costumi della nostra vecchia Milano, bensì quelli di una città cosmopolita qualunque.

Hanno un bell'affaticarsi quei signori di buona volontà, che vogliono far risorgere il Carnevalone: non riusciranno mai, son mutati gli uomini e mutati gli spiriti (Giraud 1911, 109).

In queste righe, dove il mutamento linguistico è espressione del mutamento urbano, si torna a parlare di un Porta non più compreso, così come già nell'immagine conclusiva di *Milanin Milanon* di De Marchi. Giraud fornisce alcuni esempi di come, in un contesto nel quale la lingua italiana si rende sempre più importante e prestigiosa, persino il dialetto della «vecchia Milano» si sia fatto più toscaneggiante, più adatto a quella che sta ormai per diventare «una città

cosmopolita qualunque». L'evoluzione dello spazio urbano appare come un fatto comunque inevitabile, al quale non si può fare altro che rassegnarsi senza troppi patemi. Del Teatro Milanese sono rimaste le rovine, ma la tensione è verso il futuro: «sono mutati gli uomini e mutati gli spiriti», tuttavia la trasformazione cittadina non appare nelle *Memorie* un processo soltanto negativo. Sicuramente disorienta, ma può ancora creare entusiasmi. È proprio ciò che avviene ad esempio nella emozionata descrizione che Giraud fornisce del cambiamento della città di Zurigo, dove aveva vissuto tra il 1855 e 1857, studiando al Politecnico e seguendo le lezioni dell'allora esule Francesco De Sanctis, e dove torna, con la prospettiva esterna del turista, intorno al 1907:

Sicuro, dopo 50 anni di assenza sono tornato a Zurigo a far che?... ve la do in mille: a recitare in milanese!

[...] la meraviglia e l'entusiasmo si impadronirono di me, nel rivedere quella città, da me abitata in una ormai lontana epoca, e ora riveduta in altra ben diversa [...] Mi parve di essere capitato in una località che, considerata allora poco più di una borgata, ora rivedeva [*sic*] trasformata in una grande e industriale città. Per dirla in breve non mi ci sono più raccapezzato. Cinquant'anni fa, quando io ero colà studente, quelle piazze, quelle vie erano posti inabitati.[...]

Disorientato in mezzo a quelle larghe vie o per meglio dire *boulevards* solcati continuamente da voluminosi *tramway* che salgono e scendono per la *Universitad-Strasse* [*sic*], per la *Politecnich-strasse* [*sic*], tante *Strasse* che allora non esistevano, non mi fu dato di venirne a capo (Giraud 1911, 25).

Questa immagine di fascinazione e smarrimento conclude il percorso qui proposto, che ha preso in considerazione testi differenti per genere, lingua e orientamento e ciononostante rappresentativi di un momento di transizione unico per la città di Milano e la sua identità.

La città in trasformazione può essere narrata da molteplici prospettive, da quella celebrativa e istituzionale a quella della denuncia del mutamento inteso come rovina. La voce del dissenso, che può assumere i toni del lamento elegiaco come in De Marchi o quelli della cronaca delle storture sociali come in Valera, andrà letta come reazione a un discorso di glorificazione del progresso percepito come problematico. È più difficile definire la posizione del teatro comico, che per il suo carattere ibrido può assumere invece in sé, più o meno ambigualmente, sfumature e tematiche proprie di altri generi, incarnandone istanze e tensioni. La commedia dialettale porta in scena una ironica cronaca della trasformazione e dei suoi vari risvolti, con la forza satirica e liberatoria che la contraddistingue.

L'immagine dello spazio metropolitano in divenire risulta, dal confronto delle rappresentazioni prese in esame, contraddittorio e polivalente. *Belle époque* e *fin de siècle* si declinano e si compenetrano anche nell'ambiente culturale meneghino, l'eredità dell'Illuminismo e lo spirito del Positivismo convivono con istanze tardo-romantiche e decadenti, in un orizzonte attraversato dall'ansia irrequieta di rinnovamento che caratterizza il fenomeno generazionale e artistico della Scapigliatura. La marca fondamentale di questo quadro, ben esemplificata dalla posizione ambivalente della commedia dialettale, sembrerebbe quel carico di fascino ambiguo, capace di smarrire e insieme di rivelare, che anche nella riflessione di Benjamin caratterizzerà la città.

6 Bibliografia

Testi

De Marchi, Emilio (1902), *Milanin Milanon: prose cadenzate milanesi*, Milano, La Poligrafica.

Gadda, Carlo Emilio (1943), *Gli Anni*, Firenze, Parenti.

Gadda, Carlo Emilio (1944), *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, Firenze, Le Monnier.

Giraud, Edoardo (1882), *El Lunedì*, Milano, Barbini.

Giraud, Edoardo (1883), *La cà del sur Pedrinett*, Milano, Barbini.

Giraud, Edoardo (1887), *On Teater Meccanich*, Milano, Barbini.

- Giraud, Edoardo (1911), *Le Mie Memorie*, Milano, Reggiani.
- Maggi, Carlo Maria (1964), a c. di Dante Isella, *Il teatro milanese*, Torino, Einaudi.
- Manzotti, Luigi (1881), *Excelsior: azione coreografica, storica, allegorica, fantastica in 6 parti ed 11 quadri*, Milano, Ricordi.
- Rota, Carlo (1911), *Tecoppa e C.*, Milano, Barbini.
- Valera, Paolo (1966), «Il primo cadavere del 6 maggio 1898», in: *I cannoni di Bava Beccaris*, Milano, Giordano, 2-5.

Strumenti

- Acerboni, Giovanni (1998), *Cletto Arrighi e il teatro Milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni.
- Aimone, Linda, Olmo, Carlo (1990), *Le esposizioni universali, 1851-1900: il progresso in scena*, Torino, Allemandi.
- Benjamin, Walter (1982), *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag [edizione italiana: Benjamin, Walter (2000), *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi].
- Bentoglio, Alberto (2007), «Il percorso artistico di Edoardo Ferravilla», in: Ferravilla, Edoardo, *On agent teatral; El sur Pedrin in conversazion, Ona lezion a gratis: tre scherzi comici*, Pesaro, Metauro, 11-66.
- Bertolucci, Attilio (1961), «Prefazione», in: Ferravilla, Edoardo *et al.*, *Il Teatro di Ferravilla*, Milano, Garzanti, v-XI.
- Cerruti, Massimo, Regis, Riccardo (2005), «Code switching e teoria linguistica: la situazione italo-romanza», in: *Italian Journal of Linguistics/Rivista di Linguistica* 17, 179-208.
- Hoggard, Richard (1957), *The uses of literacy: aspects of working-class life, with special references to publications and entertainments*, London, Chatto & Windus.
- Isella, Dante (1984), *I lombardi in rivolta: da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi.
- Isella, Dante (1994), *L'idillio di Meulan: da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi.
- Morgana, Silvia (2013), *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci.
- Redondi, Pietro, Lini, Domenico (2006), *La scienza, la città, la vita: Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira.
- Vassena, Raffaella (2009), «Milano e l'arte russa: esposizioni di artisti russi a Milano e provincia (1900-1950)», in: D'Amelia, Antonella *et al.*, *Archivio russo-italiano V- Russi in Italia*, Salerno, Università di Salerno, 123-150.
- Williams, Raymond (1958), *Culture and Society, 1780-1950*, London, Chatto & Windus.