

# Le provvisorie mète. Lo «Spirito ribelle» del Lucini naturalista

Gianmarco Lovari

Accostarsi all'opera letteraria e teorica di Gian Pietro Lucini – scrittore, poeta, teorico lombardo del *Verso Libero*<sup>1</sup> – con l'intendimento di condurre un'attenta indagine ermeneutica volta a mettere in evidenza la centralità, all'interno della mole complessiva dei suoi scritti, della fase incipitaria del suo percorso artistico si dimostra un'impresa tanto complessa quanto necessaria alla comprensione della successiva attività dello scrittore lombardo. Un macrotesto letterario, quello luciniano, che risulta, nel suo farsi, complesso ben poco organico, esperienza di continui e improvvisi scarti, reale tentativo di scacco e di decentramento in grado di esemplificare, come afferma Paolo Giovannetti nella sua monografia *Lucini*, edita per i tipi di Palumbo nel 2000, «il faticoso passaggio dall'Ottocento al nuovo secolo, rivelando le contraddizioni di un mondo diviso fra vecchio e nuovo»<sup>2</sup>. Una prassi, dunque, che sin dai suoi esordi può essere agilmente ascritta all'interno di una dimensione liminare e eccentrica, volenterosa di forzare i limiti stessi imposti dai generi e di allargarne i confini espressivi e rappresentativi<sup>3</sup>.

- 1** GIAN PIETRO LUCINI, *Il Verso Libero. Proposta* [frontespizio: *Ragion poetica e programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*], Milano, Edizioni di «Poesia», 1908.
- 2** PAOLO GIOVANNETTI, *Lucini*, Palermo, Palumbo, 2000, p. 9.
- 3** «Fra gli autori del Novecento letterario italiano, Lucini è forse quello che meglio esemplifica il faticoso passaggio dall'Ottocento al nuovo secolo, e rivela nella maniera ai nostri occhi più chiara le contraddizioni irrisolte d'un mondo diviso fra

Esemplare, da subito, l'opera d'esordio del futuro e «povero *revolutionaire* – in versi liberi»<sup>4</sup> dal titolo emblematico di *Spirito ribelle*, pubblicata in 18 puntate in appendice alla «Gazzetta Agricola» di Milano, allora diretta da Leon Augusto Perussia<sup>5</sup>, tra il 26 agosto e il 23 dicembre 1888: racconto lungo o romanzo breve in cui viene narrato il caso di uno sciopero contadino ben presto trasformatosi in rivolta, una sommossa guidata da un impavido capopopolo di nome Gian Pietro – omonimo dell'autore – alimentata dall'insoddisfazione dei vessati braccianti e, infine, repressa nel sangue. La composizione di chiara ascendenza naturalistica e zoliana verrà ripresa da Lucini sette anni più tardi, nel 1895, con il chiaro proposito di dare vita a un vero e proprio romanzo, quel ben più noto *Gian Pietro da Core* che avrebbe

---

vecchio e nuovo, tra antichi miti e inedite consapevolezze. Si parli di “simbolismo”, di “decadentismo”, o più salomonicamente di “simbolismo decadente”, non v'è dubbio che fra il 1890 circa e il primo decennio del Novecento, fin quasi allo scoppio della guerra mondiale, la letteratura e in particolare la poesia italiana sono attraversate da una complessa serie di tensioni espressive [...] che le storie letterarie solitamente colgono e analizzano soprattutto nei capolavori di Pascoli e D'Annunzio [...]. Ora, la “situazione” di Lucini è quella d'un autore che, appartenente alla generazione dannunziana (nasce infatti nel 1867) [...], assume atteggiamenti di violentissima polemica contro l'opera e la persona di D'Annunzio e insieme ridimensiona drasticamente il valore dell'arte pascoliana. Un simbolista italiano *contro*, in altri termini, affatto organico alla nuova poetica e tuttavia avverso ai maestri che ne hanno promosso gli esiti artistici senza dubbio più compiuti» (ivi, pp. 9-10).

- 4 GIAN PIETRO LUCINI, *Felice Cameroni (Ricordi e confidenze)*, in «La Voce», v, 4, 1913, pp. 995-996: 996.
- 5 Settimanale milanese che iniziò le sue pubblicazioni il 22 dicembre 1887, sotto la guida del direttore Leon Augusto Perussia e dell'editore Emilio Quadrio, per concluderle il 30 gennaio 1921. Dal 1905 il periodico finirà per fondersi con il romano «Messaggero delle campagne». Oltre ai preziosi dati concernenti le varie strategie lavorative e il *modus operandi* della classe contadina, il settimanale lombardo, già dal numero che sancisce la sua nascita, dimostra di fregiarsi di prestigiose collaborazioni, come quella con l'oramai celebre critico letterario Felice Cameroni, da sempre attento alle novità provenienti dall'estero – in particolare modo dall'area francese – e agli sviluppi della prediletta scuola naturalista.

dovuto costituire il primo tomo di una mai realizzata *Storia della evoluzione della Idea*<sup>6</sup>.

Ciò che appare piuttosto sorprendente è il fatto che il futuro poeta delle *Revolverate*<sup>7</sup> esordisca in veste di narratore realista, addirittura zoliano, una tendenza che certo si connette alla sua assidua vicinanza umana e intellettuale, altresì testimoniata da un ricchissimo carteggio tuttora conservato presso l'Archivio Lucini di Como, con uno dei massimi teorici del naturalismo italiano, ovvero Felice Cameroni, già noto critico teatrale e letterario, nonché collega del padre Ferdinando Augusto alla Cassa di Risparmio di Milano, da considerarsi autentico iniziatore e promotore della carriera letteraria di Lucini e committente della sua prima e naturalistica operetta<sup>8</sup>.

- 6 *Spirito ribelle* verrà rievocato dallo stesso Lucini nelle pagine del suo *Verso Libero*, ragionando intorno alla fase iniziale del suo percorso artistico ed elevato a emblema della distanza teorica e operativa oramai impostasi fra lui e Felice Cameroni, committente del testo e fautore della sua pubblicazione sulle colonne della milanese «Gazzetta Agricola»: «Fu in quel tempo, che Felice Cameroni mi spinse a varare una mia piccola novella nell'oceano della pubblicità: *Spirito Ribelle*, che divenne poi *Gian Pietro da Core*, si presentò ai lettori di una *Gazzetta Agricola*, nel 1888, consacrato da tutte le formole di osservazione, di descrizione e dai facili risultati zoliani. – Dopo, quanto è mutato! Ma chi vuol ricordare *Chair Molle* davanti *La Force* – Lottimo amico Cameroni si ostina a dirmi che l'ho tradito, e che mi sono fatto incomprensibile; che ho gettato al vento e per delle nuvole, alcune mie attitudini promettenti: io mi ostino a dire che mi sono ritrovato» (ID., *Il Verso Libero. Proposta*, cit., p. 99). La stesura successiva, dal titolo *Gian Pietro da Core*, sarà edita nel 1895, quale primo e unico volume di una mai realizzata *Storia della evoluzione della Idea*, presso la Casa editrice Galli di Milano. *Spirito Ribelle* si legge ora in appendice a CARLO CORDIÉ, «*Gian Pietro da Core*» e *la società italiana della fine dell'Ottocento. In appendice: Spirito ribelle di Gian Pietro Lucini*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1965, pp. 61-100. Per una edizione recente di *Gian Pietro da Core* si rinvia, invece, a GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, a cura di Carlo Cordié, Milano, Longanesi, 1974.
- 7 GIAN PIETRO LUCINI, *Revolverate*, con una Prefazione futurista di Filippo Tommaso Marinetti, Milano, Edizioni di «Poesia», 1909.
- 8 «Felice Cameroni incominciò a vivere, visse e morì in una costanza d'opinioni e di aspetti ammirevoli ma ostinati: nulla ha concesso al tempo; quando il tempo si avvicinò a lui, confortandolo del successo di quell'arte che egli, per allora più precoce, aveva prediletta, non si confuse colla folla: quando il tempo, che corre assai presto,

È dunque sotto l'egida del magistero di Cameroni che pare inaugurarsi l'esercizio letterario del giovane Lucini, ancora conforme a quei ferrei stilemi propri dell'*approche* realista, convintamente propagandati dall'inflessibile voce del "maestro". La primigenia adesione di Lucini ai postulati del critico milanese è altresì suggerita da una lettera spedita proprio da quest'ultimo a Ferdinando Augusto Lucini, padre di Gian Pietro, il 9 luglio 1886, in cui un premuroso Cameroni provvede a fornire all'esordiente scrittore precise indicazioni di metodo:

---

lo sorpassò, si limitò a pensare che aveva sbagliato strada. Come sopra il suo capezzale, al posto del solito santo protettore, vigilò sempre, coi fasci de' littori e la rossa bandiera, una formosissima Italia incappucciata del frigio, colla divisa: "Per lei sempre!" così egli rimase costantemente fedele al suo principio: "Naturalismo in arte, positivismo materialista in filosofia, repubblica federativa in politica, modernismo nel resto: la scienza, che aveva già detto molto, avrebbe potuto dir tutto". Codesto fu il programma del critico del "Gazzettino Rosa". È qui che il Pessimista, l'Atta Troll, il Kuaneofobo, il Topo di Biblioteca, l'Orso, farà vedere come sappia amar Milano e la letteratura francese di ultimissimo garbo [...]. Folgorò Zola; ebbe onore Verga, elogiò De Roberto; essere più che vero, reale fu l'ambizione di ogni scrittore. Era una tappa necessaria che si doveva compiere, e, per meglio possedere la forma, e, per conoscere la disillusione finale di una filosofia, che, basata sull'empirico, aveva soppresso l'energia – il pensiero – a favore della materia, cioè del mezzo con cui il pensiero, l'energia, si manifesta. Ma chi oserà non inchinarsi alla magnificenza di Flaubert, alla squisita pittoricità dei De Goncourt, al piacente humorismo del Daudet? Felice Cameroni, additandoceli con persuasione, ce li ha fatti amare, aumentando col nostro compiacimento il nostro patrimonio intellettuale» (Id., *Felice Cameroni (Ricordi e confidenze)*, cit., p. 995). Al duraturo impiego svolto presso la Cassa di Risparmio di Milano, Cameroni affianca, negli anni, un'intensa opera di pubblicista e critico letterario su varie testate milanesi della sinistra anarchica e repubblicana. La sua attività di giornalista ha inizio con la pubblicazione di alcuni articoli di cronaca teatrale sull'«Unità italiana» dal 1869 al 1871, sempre nel 1869, precisamente il 26 luglio, comincia la sua importante collaborazione, con il consueto pseudonimo di Pessimista, al «Gazzettino Rosa», quotidiano repubblicano, poi anarchico, fondato da Achille Bizzoni e Felice Cavallotti nel 1867, collaborazione conclusasi il 15 novembre 1873, data di chiusura della testata. Numerosi saranno, nel tempo, gli interventi destinati dal critico lombardo alle pagine di importanti periodici come «La Plebe», «L'Arte drammatica», «Critica Sociale», «Il Sole», «La Farfalla», «La Ragione», «L'Italia del Popolo». I 370 documenti epistolari costituenti il carteggio Cameroni-Lucini, prodotti dal 1888 al 9 ottobre 1906, insieme ad altro materiale luciniano manoscritto e a stampa, sono tutt'oggi conservati presso l'Archivio Lucini della Biblioteca Comunale di Como.

Raccomandagli chiarezza di manoscritto, sopra una parte sola del foglio, come si usa per le tipografie [...].

Dissuaderlo dalla versificazione, perché quasi sempre essa spinge l'adolescenza alla rettorica, all'enfasi, all'amplificazione, piaghe cancrenose della nostra letteratura. In poesia, il mediocre non dovrebbe neppure essere tollerato. Abbiamo bisogno di verità e di naturalezza. Perché ripetere le solite *variazioni* rettoriche in versi? Prosa verista; esprimere con semplicità ciò che si sente e si vede realmente; non lambiccarsi il cervello per cantare temi antiquati e convenzionali. Cerchiamo i soggetti nella vita reale, studiamo di svolgerli colla maggiore naturalezza di forma e con logica originalità d'idee [...]. Verità e semplicità.

Sentire davvero ciò che si scrive.

Nessuna esagerazione nei concetti.

Nessuna pretesa nelle parole e nello stile.

Chiarezza e semplicità<sup>9</sup>.

Le prime notizie “pubbliche” riguardanti la fatica letteraria di Lucini, capace di farsi effettiva portatrice dell'ammaestramento zoliano, egregiamente mediato dalla sicura guida di Cameroni, sembrano trovare posto nel numero 34 della «Gazzetta Agricola» datato 19 agosto 1888, contenente un'interessante avvertenza, interamente in corsivo, relativa alla prossima pubblicazione della *jacquerie* luciniana, che vedrà la luce, come anticipato, a puntate proprio nell'appendice letteraria del settimanale a partire dal numero 35 del successivo 26 agosto:

Spirito Ribelle

è il titolo di un episodio, anzi un vero dramma campestre, di cui la Gazzetta Agricola inizierà col prossimo numero la pubblicazione.

Spirito Ribelle

<sup>9</sup> Felice Cameroni a Ferdinando Augusto Lucini, Milano, 9 luglio 1886. La lettera, inedita, è conservata nel Fondo Lucini, presso la Biblioteca Comunale di Como (busta 54, fasc. 3 c. 3 [73], cc. 236-238).

è la condensazione, in forma di racconto, della lotta fra lavoro e capitale, fra coloni e proprietari, fra obbligati e fittabili – lotta fotografata nella piena aria dei campi, sotto le vampe del sole, e colorita colle tinte crudamente reali dell'arte moderna.

### Spirito Ribelle

che rivela nel suo anonimo autore un ingegno di primo ordine, è discussione – è romanzo – è polemica – è battaglia – è monito – è analisi profonda e, ad un tempo, sintesi di vita vissuta nel villaggio fra il crollo dei vecchi ideali economici e il soffio ardente della nuova utopia sociale<sup>10</sup>.

Il testo, definito nella breve avvertenza «condensazione in forma di racconto, della lotta fra lavoro e capitale [...] – lotta fotografata nella piena aria dei campi [...], e colorita colle tinte crudamente reali dell'arte moderna», può essere dunque considerato a tutti gli effetti rispettoso di quei principi di verità e naturalezza convintamente propagandati da Cameroni: i lettori si troveranno di fronte, stando al contenuto del generoso soffietto, ad un'opera in grado di “fotografare” il fenomeno, al risultato di una complessa «operazione riflessologica»<sup>11</sup>, mai frutto di uno sterile procedimento di passiva mimesi<sup>12</sup>. Se la spinta dina-

<sup>10</sup> *Spirito Ribelle*, in «Gazzetta Agricola», I, 34, 1888, p. 133.

<sup>11</sup> GLAUCO VIAZZI, *Felice Cameroni, ovvero del partito radicale in letteratura*, in FELICE CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1974, p. 17.

<sup>12</sup> «[La fotografia] per Cameroni suona pressoché sinonimo di “arte”, e in molti casi vuol dire “arte” tout court [...]. Per Cameroni la “fotografia” (letteraria) in quanto “arte” figurativa o correlativa alla figurazione, dev'essere “palpitante di vita”, dunque anzitutto dinamica e non statica, complessa e non unidimensionale [...]. Il realismo dunque per Cameroni non è un indirizzo, una scuola o tendenza, ma, in quanto riflessologia formante, lo specifico dell'arte. Realtà creativamente riprodotta (cioè: ri-prodotta) in movimento significa immagine derivante dalla ricomposizione di una precedente scomposizione di singoli segmenti [...], e non può verificarsi che di volta in volta, sempre seguendo il rinnovarsi, cangiare, spostarsi del referente, dei referenti. Si contrappone pertanto all'immagine assunta come statica, fissa, a referente immobile: cioè, in letteratura, agli schemi normativi, ai modelli predisposti, ed ai loro tanto più diffusi sottoprodotti, i luoghi comuni, le

mica del criticismo positivista zoliano, «quale strumento per intervenire attraverso la letteratura sulla realtà presente della condizione umana»<sup>13</sup>, dimora, quindi, ancora stabilmente nelle pagine di *Spirito ribelle*, se l'asciutta impersonalità e il valore storico-documentario sul fermento sociale operante nelle campagne settentrionali del tempo resta al centro dello sviluppo del bozzetto luciniano, altra sorte spetterà al *Gian Pietro da Core*, edito per la prima volta per i tipi milanesi di Galli nel 1895. Il romanzo sembrerà infatti ereditare dalla precedente operetta da cui direttamente deriva, l'ossatura fabulistica, l'esiguo intreccio, l'ambientazione, riducendo, però, come afferma Elisabetta Bacchereti nel suo *Il romanzo al negativo*, pubblicato nel 1989 per i tipi di Gutenberg, al «semplice ruolo di canovaccio la novella giovanile»<sup>14</sup>. Il complesso *iter* che porterà, non soltanto, all'ampliamento della breve novella, ma ad una autentica ridefinizione della materia narrativa potrebbe essere raccontato come la storia di un difficile trapasso, capace di esemplificare l'effettivo superamento dell'originaria spinta naturalistico positivista, propria di *Spirito ribelle*, e dei postulati cameroniani, in direzione proto-simbolista.

Il considerevole mutamento subito dalla prima prova letteraria di Lucini porta con sé, a guardar bene, una esibita ridefinizione della concezione poetica dell'autore lombardo, nonostante quest'ultimo si limiti a imputare tale trasformazione del testo a semplici ragioni di perizia letteraria:

---

“frasi fatte”, nei cui confronti Cameroni prende posizione anche polemica [...]. Di contro al ripetitivo, quindi convenzionale “figurino” [...], Cameroni pone l'esigenza della scoperta, dell'investigazione, della sperimentazione, cioè il reperimento e ottenimento della “realtà colta in flagrante” non già semplicemente facendo scattare l'obiettivo ma tramite tutt'una serie di mobili antinomie, continue contrapposizioni, dualismi di elementi in dialettico scontro [...]. Tutta la critica di Cameroni è formata, e percorsa, da un mobile reticolo di siffatti contrasti» (ivi, pp. 16-18).

<sup>13</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, 1993, p. 25.

<sup>14</sup> ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo*. Rovani, Lucini, Cena, Povegliano, Gutenberg, 1989, p. 67.

Già prima l'Operetta e nel MDCCCLXXXVIII vide la luce nelle appendici della «Gazzetta Agricola», perché fin d'allora mi spronava desiderio alla nuova fatica: ora venne qui, se non rifiuta, ad adornarsi di quelle grazie che al mio sentire mancavano e che l'età e lo studio maggiore mi suggeriscono<sup>15</sup>.

A nostro avviso, invece, il transito da novella a romanzo pare comportare, come nota ancora Elisabetta Bacchereti, «una decisa riorganizzazione del sistema profondo delle relazioni strutturali e stilistiche, ideologiche e poetiche, nonostante il perdurare come schema superficiale, dell'intelaiatura di *Spirito ribelle*»<sup>16</sup>. Alla base di un'operazione apparentemente contraddittoria di «saldatura di elementi realistico-civili con una struttura aristocratica»<sup>17</sup> può senz'altro essere ravvisato il deciso accostamento del comasco al *modus* simbolista, o meglio a quell'ardita rilettura che quest'ultimo fornisce di esso negli anni che intercorrono fra la stesura della novella e la successiva compilazione del romanzo. Un settennio decisivo per lo sviluppo della sua futura produzione artistica e teorica, in cui Lucini giungerà alla teorizzazione di una poetica chiaramente fondata sulla «contrapposizione tra la libera vitalità polisemica del simbolo e l'artificiosità accademica e retorica»<sup>18</sup>, in direzione di una precisa acquisizione dell'ardita e successiva tensione *verslibriste*.

È, dunque, il simbolismo, «grido del ribelle contro al consuetudine», a rivelarsi decisivo e a determinare una effettiva rottura con la *méthode* naturalista, e di simbolismo quale drastica opposizione al naturalismo zoliano si tratta, addirittura, nell'*Autobiografia* intellettuale di Lucini,

<sup>15</sup> GIAN PIETRO LUCINI, *Il Commiato*, in *Gian Pietro da Core*, cit., p. 43. Cfr. anche CARLO CORDIÉ, *Introduzione. Da «Spirito ribelle» a «Gian Pietro da Core»*, in GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, cit., p. 8: «In realtà basta confrontare *Spirito ribelle* con la trama e con l'espressione stilistica di *Gian Pietro da Core* [...] per vedere all'antica concezione zoliana sovrapporsi una ricerca sottilmente formale, dal lessico alla sintassi, che sarà caratteristica costante d'una produzione letteraria».

<sup>16</sup> ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, cit., p. 67.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

parte integrante del volume intitolato *Prose e canzoni amare*, curato da Isabella Ghidetti e edito a Firenze per i tipi di Vallecchi nel 1971:

Ma che è il *simbolismo*? La risposta non è più oscura né difficile: oggi si può sbrigarsi a rispondere: *Una reazione al naturalismo zoliano*.

Ma si può anche dire: «È la negazione d'ogni e qualunque scuola in quanto obblighi una disciplina. È quell'arte che procede per *riflessi*: cioè che adopera dei simboli, cioè delle immagini per rappresentare le idee, valendosi di segrete concordanze soggettive il cui valore completo e complesso sfugge alla analisi critica ma è *sentito*. Il simbolismo è l'arte dei *sensi*, per ciò deve essere assolutamente libera. È l'effervescenza di un'anima nuova che non si accontenta di vivere, ma vuol vivere forte, libera, egoarchica, e quindi anarchica. Il simbolismo è antico come la letteratura che insorge. È il grido del ribelle contro la consuetudine: è l'arte di fronte allo stampo e alla fotografia. Ciascuno che incominci è *simbolico*»<sup>19</sup>.

La personalissima rilettura della prassi simbolista operata da Lucini, «arte dei *sensi*», assolutamente libera e chiaramente avversa all'approccio mimetico tipicamente realista, sembra porre al centro proprio la potenza della «concordanza soggettiva», dell'astrazione del dato fattuale, tendenza in grado di scardinare, anche grazie all'affermarsi di una crescente e convinta spinta individualistica, quell'impostazione replicante della realtà fondata sulla mera riproduzione del reale.

Se la prosa di *Spirito ribelle* era stata definita sulle pagine della «Gazzetta Agricola» «lotta fotografata nella piena aria dei campi», evidenziando così l'impostazione assolutamente manieristica dell'operetta, Gian Pietro da Core rappresenterà, invece, a tutti gli effetti, il rovesciamento di quell'imperativo realistico di chiara ascendenza zoliana e cameroniana, ponendosi al centro di un decennio artistico (1888-1898) in cui si manifesteranno le linee fondanti della futura produzione di Lucini.

Fin dal *Commiato*, posto in apertura di romanzo e assente nella novella, esibita dichiarazione simbolista, che assolve, tra l'altro, alla cano-

<sup>19</sup> GIAN PIETRO LUCINI, *Autobiografia*, in *Prose e canzoni amare*, a cura di Isabella Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 118-119.

nica e classica funzione di congedo dell'autore al proprio «monumento d'Arte»<sup>20</sup>, il lettore è immediatamente avvertito di trovarsi di fronte al primo di una serie di “studi”. Nonostante l'accezione “studio” possa essere a tutti gli effetti considerata, internamente alla poetica verista, apposizione comune per romanzo e nonostante l'idea di ciclo risenta di una chiara influenza verghiana, l'oggetto di analisi non risulta essere, in questo caso, un dato esclusivamente fattuale, bensì riferibile ad una sfera travalicante la mera dimensione fenomenica:

*Gian Pietro da Core* incomincia quindi a scernere nelle fondamenta e si ferma alla famiglia rusticana, alla sorgente diretta della vita e della prosperità dell'ente sociale. Altri studii ne succederanno, i quali abbiano a riguardare l'Idea in movimento, migrante a traverso le classi, formando come un ciclo d'osservazioni complessivo, racchiudendo i fenomeni benigni ed ostili, morali e materiali ed il tenace avviarsi colla migliore educazione ed un più sano rispetto verso una meta di relativa felicità<sup>21</sup>.

Assistiamo, dunque, nel tentativo da parte dell'autore di rovesciare il primario proposito realista, ad un esibito mascheramento di istanze simboliste, ad uno svuotamento della struttura tipicamente naturalista di *Spirito ribelle* attraverso la collocazione del narrato su una duplicità di livelli di significazione in costante relazione fra loro. Un livello descrittivo o denotativo ripreso *in toto* dalla novella dell'88, a cui viene a sovrapporsi un livello ideale o connotativo che permette di creare un sistema nuovo di relazioni basato sulla creazione di rapporti simbolici e sulla “simbolizzazione” di alcuni particolari descrittivi del racconto. Di conseguenza, se l'autore di *Spirito ribelle* ancora si premurava di restituire impersonalmente il vero, si assiste nel *Gian Pietro da Core*, invece, ad un autentico *exemplum* di invadenza narratoriale, ad una chiara responsabilità del narratore onnisciente e ad un utilizzo smodato di pause metalettiche utili a sottolineare e giudicare le fasi salienti della

<sup>20</sup> ID., *Il Commiato*, cit., p. 42.

<sup>21</sup> Ivi, p. 43.

storia dell'Idea<sup>22</sup>. Una rapida collazione dei due testi tradisce in maniera evidente l'*intentio* luciniana di vestizione simbolica del dato oggettivo, non si assiste ad una totale rinuncia della matrice naturalista, ma ci si serve di essa, caricandola di valenze simboliche, col preciso intento di svuotarla del suo intrinseco valore. Già la stessa cronologia dell'opera, quel lento susseguirsi delle stagioni, tende ad ammantarsi di un significato che sembra oltrepassare la semplice registrazione di un tempo caratterizzato dallo svolgersi ripetitivo dei lavori campestri, finendo per corrispondere al processo evolutivo dell'Idea; l'arco cronologico estate-estate, entro cui le vicende si dipanano, diviene, dunque, metafora della progressiva maturazione dell'eversivo proposito di Gian Pietro nei cuori e nelle teste dei villici, dalla semina al raccolto, al pari della stessa messe.

Oltre a certi particolari ambientali chiaramente investiti dal suddetto processo di "simbolizzazione" e «reiterati a distanza fino a costituire un insieme organico che sveli la corrispondenza ideale»<sup>23</sup> (si pensi soltanto all'elemento della nebbia che avvolge i campi e gli stessi animi dei rustici spazzata via dalla convinta opera di persuasione dell'illuminato protagonista o al fuoco che da mero tratto descrittivo diviene, nel romanzo, emblema del riscatto e della rivolta) si può altresì notare un'effettiva e progressiva perdita di una certa connotazione realistica

**22** «Un confronto tra gli esiti finali dei testi esaminati può essere già sufficiente a rivelare l'articolarsi di quello più maturo [Gian Pietro da Core] su una duplicità di livelli di significato in continua relazione osmotica. Quello referenziale, su cui si struttura la narrazione dei "fatti" nella loro dinamica esteriore, o di "superficie", è interamente recuperato dalla novella [*Spirito ribelle*], ma vi si viene volta a volta sovrapponendo un livello connotativo di significazione "profonda" che lo inquadra in una cornice idealistica secondo le intenzioni programmatiche dell'autore. L'operazione reinterpretativa della realtà narrata è affidata naturalmente a pause metalettiche (i cosiddetti "interventi d'autore") che punteggiano con alta frequenza il tessuto del romanzo, a commento e spiegazione degli eventi in funzione della storia dell'Idea. Soprattutto, però, Lucini preferisce utilizzare gli stessi elementi fabulistici in un sistema di relazioni nuovo, basato sulla creazione di rapporti simbolici e sul travestimento a simboli di particolari ambientali e descrittivi presenti in *Spirito Ribelle* secondo la tradizione naturalistica del "colore locale" e del bozzetto» (ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo*. Rovani, Lucini, Cena, cit., p. 73).

**23** Ivi, pp. 77-78.

da parte dei personaggi principali, sempre più “figure” interne alla storia ideale e utili al racconto di un percorso esemplare. Per tale ragione Gian Pietro diverrà, nel romanzo del '95, profeta del riscatto sociale; Giovanna, compagna del protagonista, autentico emblema dell'egoismo; il burattinaio Menicozzo, invece, unico personaggio assente nel racconto, quello della Ragione, o meglio, dell'impegno intellettuale. Tale procedimento, teso a conferire ai personaggi «una concretezza tipologica più che psicologica»<sup>24</sup>, mina alle fondamenta la pretesa realista della restituzione attenta di un dato certo e oggettivo, determinando così una presenza autoriale sempre più invadente all'interno di un testo oramai arricchito da frequenti digressioni descrittive e commentative.

L'aggiunta senz'altro più rilevante di cui il romanzo si fregia rispetto all'originario canovaccio di *Spirito ribelle* risulta essere l'episodio riguardante Menicozzo, una figura cardinale, non soltanto, all'interno dello sviluppo narrativo del romanzo, ma anche relativamente alla complessiva economia del macrotesto luciniano. Il burattinaio Menicozzo il Savio comparirà nuovamente, infatti, qualche anno più tardi, quale “maschera” cruciale dei *Drami*; sarà proprio il marionettista a dire io nella *Parata dell'Introduzione* e a tirare idealmente le fila di tutta l'opera, facendosi *alter ego* dello scrittore, capace di giocare un ruolo poetico e strutturale di assoluto rilievo<sup>25</sup>. L'inserimento tardivo di tale personaggio, oltre a testimoniare l'ingresso all'interno delle maglie del romanzo del parere autoriale relativo alle scelte politiche e comportamentali dei personaggi, rappresenta altresì un'autentica contestazione di molte logiche proprie di un genere letterario cresciuto sotto l'egida di una cultura positivista convinta di poter scandagliare ogni aspetto del reale sottraendolo al peso di uno sguardo individuale.

<sup>24</sup> Ivi, p. 92.

<sup>25</sup> I luciniani *Drami delle Maschere*, terminati nel 1897 e vittime di una complessa vicenda editoriale, resteranno pressoché inediti sino all'edizione postuma del 1973 (GIAN PIETRO LUCINI, *I Drami delle Maschere*, per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, Parma, Guanda, 1973), fatta eccezione per quattro episodi (*Il Monologo di Rosaura*, *Il Monologo di Florindo*, *L'Intermezzo della Arlecchinata* e i *Monologhi di Pierrot*), pubblicati da Lucini nel 1898 presso la milanese Tipografia degli Esercenti.

Le vicende relative al Savio burattinaio finiranno per occupare l'intero quarto capitolo del romanzo che si apre proprio con l'attenta presentazione del personaggio:

Al primo soffio della primavera, allora che le piante s'intenerivano, i rustici guardavano per la lunga strada diritta e bianca se mai apparisse, tra la polvere e le file delle alberelle, il carrettino e l'asino grigio, e, sul margine, il vecchio, fischiando una furlana, agile e presto, la frusta sotto l'ascella, le mani in tasca [...]. Vecchio, con una lunga barba fluente, quale le tele manierate del seicento dipingono ai santi in adorazione davanti alla croce, li occhi infossati sotto le folte sopraciglia<sup>26</sup>.

Menicozzo è sì colui che giunge a Core appassionando l'ingenuo pubblico contadino, inquieto e imbonito dai presagi politici di Gian Pietro, con le sue storie, che si faranno ben presto allegoria della complessa condizione sociale in cui versano le campagne, ma è anche simbolo della necessità di riforme individuali, è colui che si sottrarrà al destino rovinoso di una rivolta tutta muscoli e sangue, è il «precursore» dinanzi all'«apostolo»<sup>27</sup>, colui che, attraverso la propria catechetica azione, si farà portavoce dell'autore stesso, introducendo «le parole mazziniane di progresso e di educazione»<sup>28</sup>:

«E voi credete che si potrebbe star meglio?» chiedeva Gian Pietro.

«Certo, certo; si deve star meglio».

«Ed in che modo?»

L'altro scuoteva la testa, poi assicurava:

«Con questa!» E toccavasi coll'indice la fronte. «L'educazione la volontà a saper di più, il vincere l'ignoranza, come egli interessava colla sua coltura: un rinnovamento estetico per raggiungere la felicità materiale»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> ID., *Gian Pietro da Core*, cit., p. 114.

<sup>27</sup> Ivi, p. 190.

<sup>28</sup> PAOLO GIOVANNETTI, *Lucini*, cit., p. 23.

<sup>29</sup> GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, cit., p. 120.

Il teatrino di Menicozzo, «replicazione in chiave estetica di Gian Pietro» poi suo «antagonista ideologico»<sup>30</sup>, finirà per stimolare la circolazione dei propositi eversivi fra i villici, mettendo in luce il valore pragmatico del suo atto artistico, ma sarà anche in grado di attestare un radicale mutamento di punto di vista rispetto a *Spirito ribelle*. Se il metodo naturalista del racconto giovanile prediligeva ancora una voce narrante piuttosto equilibrata, che raramente provvedeva a commentare direttamente le azioni, nel romanzo si assiste, invece, ad una autentica «sovrapposizione del narratore onnisciente e dell'autore giudicante»<sup>31</sup>. Menicozzo, dunque, come figurazione dell'impegno, della riflessione di fronte all'atto violento, della fuga dell'Idea «davanti all'errore transitorio dell'umanità»<sup>32</sup>, ma anche "maschera" custode del pensiero luciniano, chiaro emblema di un trapasso dall'impersonalità naturalista ad un io giudicante e schierato.

La profonda e convinta adesione del poeta di Breglia agli stilemi del credo simbolista, già ampiamente attestata dal raffinato eloquio delle *Figurazioni ideali*<sup>33</sup>, porta quest'ultimo al concepimento di un romanzo intriso di una costante e ambiziosa «ricerca del particolare prezioso»<sup>34</sup>. Tale "preziosa ricerca" in una prospettiva accentuatamente simbolista pare estendersi, non soltanto al piano meramente contenutistico, ma

**30** PAOLO GIOVANNETTI, *Lucini*, cit., p. 23.

**31** ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, cit., p. 89. «[Giova sottolineare] il trapasso dal livello dell'enunciato a quello dell'enunciazione nel romanzo, per cui sul personaggio Gian Pietro e sulla sua storia si stratificano, sovrapponendosi e ideologicamente coincidendo, voce del narratore onnisciente e voce dell'autore giudicante. Il che autorizza a prendere in considerazione *cum grano salis* l'ipotesi di autobiografismo luciniano nel *Gian Pietro da Core*, se non, forse, per quel rivolgersi del protagonista costantemente verso il futuro, per quel senso di solitudine, ma non disperata, di titanica separatezza dai propri contemporanei e conterranei, per quell'egotismo attivo che Gian Pietro conquista nei momenti della sconfitta finale e che, soli, lo apparentano al Lucini uomo e poeta» (*ibidem*).

**32** GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, cit., p. 190.

**33** ID., *Il libro delle Figurazioni Ideali*, Milano, Galli di Chiesa e Guindani, 1894.

**34** ISABELLA GHIDETTI, Introduzione a GIAN PIETRO LUCINI, *Prose e canzoni amare*, cit., p. 12.

anche all'ambito sintattico e lessicale. Per comprendere la reale portata dell'intervento stilistico luciniano sul testo basti notare, a titolo esemplificativo, come l'incisività del periodo conclusivo di *Spirito ribelle* («un povero apostolo che aveva sbagliato il suo tempo»<sup>35</sup>) tenda irrimediabilmente a stemperarsi nella seconda e definitiva stesura («l'apostolo, cui il tempo e la mente troppo alacre e sognante avevano ingannato sull'inerzia delli uomini e sulla lenta evoluzione delle cose»<sup>36</sup>), determinando un evidente appesantimento del costrutto sintattico e una minore semplicità discorsiva:

Tutto ciò che nello *Spirito ribelle* si stendeva nella semplicità di una sintassi piana e nell'attenzione preminentemente analitica, nel *Gian Pietro da Core* si imbarocchisce, con un accrescimento di immagini, cioè con una maggiore pressione fantastica, una maggiore incidenza figurativa. «Il giallo delle messi» diventa «il giallo immenso delle messi», le «cinque ore» diventano «sette ore», «disse» si muta in «giurò», nuovi particolari arricchiscono le descrizioni [...]; la sintassi si rompe e si complica – «dei lievi scricchiolii, come se dall'alveo maturo uscisse il grano a spandersi vagavano» – per una tendenza a mettere sempre in maggior evidenza, con asindeteti o nuove cesure, ogni membro e ogni elemento della composizione; la riflessione analitica si accresce con immagini simboliche: «Considerò i compagni chini al lavoro davanti al muro delle spighe: fatica di formiche che impinguavano i granai delle cicale», il lessico infine ricorre a risorse di più togata letterarietà<sup>37</sup>.

Se la struttura di *Spirito ribelle* non sembrava presentare notevoli differenze rispetto ad altri testi di ascendenza naturalista, la stesura del *Gian Pietro da Core* decreterà una drastica rottura del patto mimetico col lettore e una progressiva perdita delle poche formule tipiche del parlato inizialmente proposte, inaugurando, tra l'altro, l'impiego

**35** GIAN PIETRO LUCINI, *Spirito ribelle*, in CARLO CORDIÉ, «Gian Pietro da Core» e la società italiana della fine dell'Ottocento. In appendice: *Spirito ribelle di Gian Pietro Lucini*, cit., p. 100.

**36** ID., *Gian Pietro da Core*, cit., p. 228.

**37** FOLCO PORTINARI, Introduzione a *Narratori settentrionali dell'Ottocento*, a cura di Folco Portinari, Torino, UTET, 1970, pp. 70-71.

di forme che rimarranno proprie della successiva esperienza letteraria dello scrittore lombardo (si pensi, solamente e a tal proposito, all'articolo maschile *li* per *gli* o all'uso delle consonanti scempie in luogo delle geminate).

L'innaturalità delle scelte formali di Lucini è giustificata, a nostro avviso, non tanto dalla volontà di nobilitazione di un genere, quello naturalista, già di per sé dignitosissimo, quanto da un effettivo disinteresse dell'autore alla restituzione in chiave verista di documento sociale. L'intenzione è quella di narrare la storia dell'Idea, del miglioramento sociale, una vicenda necessariamente filtrata dal pensiero autoriale, senza alcuna condizione, neanche imputabile ad una scelta tematica. «Come sento, così rappresento»<sup>38</sup> sosterrà Lucini, riferendosi alla propria prassi scrittoria, ma tale perentorio intendimento non sembrerà privare il testo di un privilegiato rapporto con la realtà storica e sociale contemporanea; farà, al contrario, dell'opera stessa, «non un'entità sterile, ma un elemento dialettico, oppositivo, sovversivo, non rappresentativo, eternamente ribelle alla convenzionalità»<sup>39</sup>.

Possiamo dunque concludere che il concretarsi di una struttura romanzesca che svuota e si lascia alle spalle la provvisoria mèta realista rappresentata da *Spirito ribelle*, una struttura contraddistinta da una forte vocazione sperimentalistica e in grado di sancire una irredimibile frattura con il *modus* naturalistico verista, lascia intravedere, non solo, una effettiva maturazione artistica di Lucini, ma riesce anche a farsi metafora di una prassi letteraria che, in coda al XIX secolo, tende ad abbandonare ogni fiducia nei confronti della possibilità di riproduzione mimetica del reale, incamminandosi verso soluzioni spesso diametralmente opposte e tipicamente novecentesche.

<sup>38</sup> GIAN PIETRO LUCINI, *Per finire e per incominciare con un egotismo*, in GLAUCO VIAZZI, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972, p. 234.

<sup>39</sup> ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, cit., p. 136.

**Riassunto** Il contributo intende mettere in evidenza le cospicue modificazioni subite dalla prima prova letteraria di Gian Pietro Lucini dal titolo *Spirito ribelle*, rilevando le differenze fra la sua originaria struttura naturalista e la seconda stesura. Tale passaggio riesce a farsi metafora di un nuovo modo di concepire la prassi letteraria, oramai distante da qualsiasi forma di realismo in direzione propriamente novecentesca.

**Abstract** This paper examines the significant changes undergone by the first literary work of Gian Pietro Lucini entitled *Spirito Ribelle* pointing out the differences between its original naturalistic structure and the second draft. This passage becomes a metaphor for a new way of conceiving literary practice which is now distant from any form of realism in a truly twentieth-century direction.