

GIANMARCO LOVARI

Da Spirito ribelle a Gian Pietro da Core o del necessario trapasso di Lucini

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIANMARCO LOVARI

Da Spirito ribelle a Gian Pietro da Core o del necessario trapasso di Lucini

Il contributo intende rilevare la modificazione stratigrafica relativa alla prima prova letteraria di Gian Pietro Lucini dal titolo Spirito ribelle, mettendo in luce le differenze fra la sua originaria struttura naturalista e la seconda stesura. Tale trapasso lascia intravedere, non soltanto, un'effettiva maturazione artistica dell'autore lombardo, ma riesce anche a farsi metafora di un nuovo modo di concepire la prassi letteraria, oramai distante da qualsiasi forma di fiducia positiva nella scienza in direzione propriamente novecentesca.

Accostarsi all'opera letteraria e teorica di Gian Pietro Lucini con il chiaro 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. A tal proposito occorre, fin da subito, porre in evidenza la reale natura del suo *modus* letterario, prassi da considerarsi reale esperienza di scacco e decentramento, capace 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».¹

Un'esperienza, dunque, quella luciniana che fin dai suoi esordi può essere agilmente ascritta all'interno di una dimensione liminare ed eccentrica, volenterosa di forzare i limiti stessi imposti dai generi e di allargarne i confini espressivi e rappresentativi. Esemplare, da subito, la sua opera d'esordio dal titolo *Spirito ribelle*, pubblicata a puntate sulla «Gazzetta agricola» di Milano tra l'agosto e il dicembre 1888, racconto lungo di chiara ascendenza naturalista e zoliana che lo stesso Lucini riprenderà sette anni più tardi facendone un vero e proprio romanzo, quel *Gian Pietro da Core* che avrebbe dovuto costituire il primo tomo di una mai realizzata *Storia della evoluzione della Idea*.²

Lascia senz'altro perplessi il fatto che il futuro poeta delle *Revolverate* esordisca in veste di narratore realista, addirittura zoliano, tendenza che certo si connette alla sua assidua vicinanza umana e artistica, testimoniata altresì da un ricco carteggio conservato presso l'Archivio Lucini di Como, con uno dei massimi teorici del naturalismo nostrano, ovvero Felice Cameroni, collega del padre Ferdinando alla Cassa di Risparmio di Milano e effettivo iniziatore e promotore della sua carriera letteraria.³ L'iniziale adesione di Lucini alla pratica cameroniana e la ligia osservanza dei

¹ P. GIOVANNETTI, *Lucini*, Palermo, Palumbo, 2000, 9.

² La «Gazzetta agricola», 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, pubblicherà *Spirito ribelle* in diciotto puntate in appendice dal 26 agosto al 23 dicembre 1888. La rielaborazione successiva dell'originaria operetta luciniana, dal titolo *Gian Pietro da Core*, sarà edita nel 1895, a Milano, quale primo e unico volume della serie *Storia della evoluzione della Idea*, presso la casa editrice Galli.

³ «M'incontrai, or saranno venticinque anni, con Felice Cameroni. Ero, allora, un adolescente tra lo spavaldo ed il timido, magro, smilzo ed ardente, pieno di sogni e di ritrosie, di caparbia o di presumere, matricolino. Mio padre era assai intimo di lui, ambo impiegati alla *Cassa di risparmio di Milano*, ambo repubblicani, rimanendolo sino alla morte; ambo entusiasti di nuova letteratura verista. Egli mi aveva mandato all'amico perché, a viva voce, mi dicesse quanto io potevo sperare dalla mia attitudine a crear favole con parole e fantasia. Balbettante favola era lo *Spirito ribelle*, una novella consacrata da tutte le formule di osservazione, di descrizione naturalista, coi facili risultati zoliani che, al Critico del *Sole* piacque, appunto per ciò. Mi propose: «Perché non vorrebbe pubblicarla?» Eravamo nel 1888; io ero assai giovane, troppo giovane. Varare *Spirito ribelle* nel gran mare della pubblicità? Una vertigine! Apparve in fatti su di una «Gazzetta agricola», diretta dal Perussia, in *appendice*; ma nel 1895, si tramutò nel *Gian Pietro da Core*, in cui nessuno trovò più manifestazioni e metodi zoliani» (G. P. LUCINI, *Felice Cameroni (Ricordi e confidenze)*, «La Voce», v, (23 gennaio 1913), 4, 995-996: 995).

canoni naturalisti da parte del critico milanese sono confermate da una missiva spedita dallo stesso Cameroni a Ferdinando Lucini datata 9 luglio 1886, in cui si provvede a fornire precise indicazioni di metodo al giovane scrittore:

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 maggior naturalezza di forma e con logica originalità d'idee. Dato un argomento, consiglio questo metodo:

I Esaminarlo mentalmente sotto gli aspetti principali, per formarsi un'idea generale del soggetto.

II Particolareggiare il soggetto nei concetti più caratteristici.

III Dopo questo esame di sintesi e di analisi, esporre le idee colla massima naturalezza e coll'ordine logico.

Verità e semplicità.

Sentire davvero ciò che si scrive.

Nessuna esagerazione nei concetti.

Nessuna pretesa nelle parole e nello stile.

Chiarezza e semplicità.⁴

Il complesso *iter* elaborativo che porterà, non soltanto, all'ampliamento della breve novella giovanile, ma ad una autentica e totale ridefinizione della materia narrativa potrebbe essere, dunque, raccontato come la storia di un difficile trapasso, di una transizione in grado di esemplificare l'effettiva infrazione della norma naturalistico-positivista, convintamente caldeggiata da Cameroni, in direzione proto-simbolista.

Sebbene la fiducia nel mezzo positivo e nella scienza quale elemento cardine di una attenta osservazione del dato oggettivo resti al centro del metodo critico del maestro Cameroni e permanga quale carattere dell'originaria operazione naturalistica luciniana, una decisa diffidenza nei confronti dell'ideologia scienziata è già rintracciabile nelle parole che Lucini affida ad una lettera destinata proprio a Cameroni, datata 19 luglio 1892:

Ho terminato sfatato e scoraggi[a]to d'ogni illusione d'ogni speranza nella così-detta gioventù studiosa, sfiduciato di qualunque scienza che si insegna e che si studia [...]: dai nostri studi ho questo solo imparato che non ci insegnano il mondo e l'uomo, ma una machina scipita sciocca cattiva e distruggente, ma una marionetta stinta, rifatta, vecchia.⁵

Tale testimonianza può assurgere, dunque, ad emblema di una esibita crisi espressiva, di un superamento di quel giovanile e «allegro zolaneggiare»,⁶ di un chiaro rifiuto di quella impostazione replicante della realtà, di quella 'analisi' «rettamente intesa come scomposizione, dissociazione a scopo conoscitivo di un corpo complesso per individuarne i componenti».⁷

Se la spinta dinamica del criticismo positivista zoliano, «quale strumento per intervenire attraverso la letteratura sulla realtà presente della condizione umana»,⁸ dimora ancora stabilmente

⁴ Felice Cameroni a Ferdinando Lucini, Milano, 9 luglio 1886. La lettera, inedita, è conservata nell'Archivio Lucini, presso la Biblioteca comunale di Como (busta 54, fasc. 3 c.3 (73), cc. 236-238).

⁵ Gian Pietro Lucini a Felice Cameroni, Breglia (Como), 19 luglio 1892. La lettera, inedita, è conservata nell'Archivio Lucini, presso la Biblioteca comunale di Como (busta 67, fasc. b 2, c. 30).

⁶ G. P. LUCINI, *Autobiografia*, in ID., *Prose e canzoni amare*, a cura di I. Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971, 85-120: 93.

⁷ G. VIAZZI, *Felice Cameroni, ovvero del partito radicale in letteratura*, in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, Napoli, Guida, 1974, 5-21:13.

⁸ V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, 1993, 25.

nelle pagine di *Spirito ribelle*, se l'asciutta impersonalità e il valore storico-documentario sul fermento sociale operante nel mondo contadino settentrionale del tempo resta al centro dello sviluppo narrativo della prima operetta luciniana, il romanzo del 1895 sembrerà mantenerne unicamente l'ossatura fabulistica, l'ambientazione e l'esiguo intreccio, svilendo, come sostiene Elisabetta Bacchereti, al «semplice ruolo di canovaccio la novella giovanile».⁹

Il considerevole mutamento subito dalla prima prova letteraria di Lucini, dunque, oltre a farsi metafora della rottura epistemologica fine ottocentesca, ponendo in discussione il fondamento del *méthode* positivista, basato sul valore assoluto della scienza, capace di dare una visione certa ed oggettiva della realtà, porta con sé anche una esibita ridefinizione della concezione poetica dell'autore lombardo, nonostante quest'ultimo si limiti ad imputare la trasformazione del testo a semplici ragioni di perizia letteraria, come ricorderà anche Carlo Cordié nell'introduzione al *Gian Pietro da Core*:

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 di una produzione letteraria.¹⁰

A nostro avviso, invece, il transito da novella a romanzo sembra 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*».¹¹ Altro e non meno importante elemento che pare mantenersi intatto, malgrado la complessa rivisitazione del tessuto originario del racconto, è quell'apertura nei confronti di questioni civili e sociali contemporanee, quell'impegno etico ed educativo ereditato da un certa tradizione lombarda che mai sarà smentito dalla produzione luciniana successiva. Alla base di un'operazione apparentemente contraddittoria di «saldatura di elementi realistico-civili con una struttura aristocratica»¹² (si pensi che il maestro tradito Cameroni ravvisò nel tentativo di Lucini «un grave difetto di coerenza, uno stridente contrasto fra il concetto socialista e modernista e la forma aristocratica, arcaica e simbolista»)¹³ può senz'altro essere ravvisato il deciso accostamento del comasco al *modus* simbolista, o meglio a quella 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 il Melibee giungerà alla teorizzazione di una poetica chiaramente fondata sulla «contrapposizione tra la libera vitalità polisemica del simbolo e l'artificiosità accademica e retorica»,¹⁴ in direzione di una precisa acquisizione della tendenza versoliberista.

È, dunque, il simbolismo, «grido del ribelle contro la consuetudine»,¹⁵ a rivelarsi decisivo e a determinare un'effettiva rottura con il nesso arte-scienza, cifra dominante del metodo naturalista, e di simbolismo quale drastica opposizione al naturalismo zoliano si tratta addirittura nella *Autobiografia* intellettuale di Lucini, che precisa:

⁹ E. BACCHERETI, *Il romanzo al negativo*. Rovani, Lucini, Cena, Povegliano, Gutenberg, 1989, 67.

¹⁰ C. CORDIÉ, *Da «Spirito ribelle» a «Gian Pietro da Core»*, in G. P. LUCINI, *Gian Pietro da Core*, a cura di C. Cordié, Milano, Longanesi, 1974, 7-30: 8.

¹¹ BACCHERETI, *Il romanzo al negativo...*, 67.

¹² Ivi, 68.

¹³ F. CAMERONI, *Cosa fanno i nostri romanzieri*, «L'Italia del Popolo», 2-3 luglio 1896.

¹⁴ BACCHERETI, *Il romanzo al negativo...*, 68-69.

¹⁵ LUCINI, *Autobiografia...*, 119.

Ma che è *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 si vale di secrete concordanze soggettive il cui valore completo e complesso sfugge all'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 ed alla fotografia».¹⁶

La personalissima rilettura della prassi simbolista da parte di 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, grazie anche all'affermarsi di una crescente e convinta spinta individualistica, quell'impostazione replicante della realtà fondata sulla mera riproduzione del vero.

Se la prosa di *Spirito ribelle* era stata definita sulle pagine della «Gazzetta agricola» «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»,¹⁷ 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, esibita dichiarazione simbolista, che assolve, tra l'altro, alla canonica e classica funzione di congedo dell'autore al proprio «monumento d'arte»,¹⁸ 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 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 del fenomeno, collocandosi in una realtà ideale.

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 premura di restituire impersonalmente il vero, si assiste nel *Gian Pietro da Core*, invece, ad un autentico *exemplum* di invadenza narrativa, ad una chiara responsabilizzazione del narratore onnisciente e ad un utilizzo smodato di pause metalettiche utili a sottolineare e giudicare le fasi salienti della storia dell'Idea.

¹⁶ Ivi, 118-119.

¹⁷ L'interessante avvertenza relativa alla successiva pubblicazione in rivista di *Spirito ribelle*, interamente in corsivo e composta da un anonimo autore, viene edita nel n. 34 della «Gazzetta agricola» in data 19 agosto 1888.

¹⁸ LUCINI, *Gian Pietro da Core...*, 42.

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 del «torneo stagionale»,¹⁹ 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 diviene, dunque, metafora della progressiva maturazione dell'eversivo proposito di Gian Pietro nei cuori e nelle teste dei villici, dalla semina al raccolto.

Oltre a certi particolari ambientali chiaramente investiti dal processo di 'simbolizzazione' e «reiterati a distanza fino a costituire un insieme organico che svela la corrispondenza ideale»²⁰ (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 del fuoco che da mero tratto descrittivo diviene emblema del riscatto e della rivolta), si può, altresì, notare un'effettiva e progressiva perdita di una certa connotazione realistica 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, volto a conferire ai personaggi «una concretezza tipologica più che psicologica»,²¹ 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 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, «trasparente simbolo del 'buon senso' umano»,²² comparirà nuovamente, infatti, qualche anno più tardi, quale 'maschera' cruciale dei *Drami* (1898); 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. 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 anche 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 in grado, a sua volta, di soggettivizzare l'oggetto osservato.

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

¹⁹ Ivi, 54.

²⁰ BACCHERETI, *Il romanzo al negativo...*, 77.

²¹ Ivi, 92.

²² I. GHIDETTI, *Introduzione*, in G. P. LUCINI, *Prose e canzoni amare...*, 1-80: 9.

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 sopracciglia.²³

Menicozzo è sì colui che giunge a Core appassionando l'ingenuo pubblico contadino, inquieto e imbonito dai presagi politici di Gian Pietro, con le proprie 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» davanti all'«apostolo»,²⁴ colui che si fa portavoce dell'autore stesso, introducendo «le parole d'ordine mazziniane del progresso e dell'educazione»:²⁵

«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 cultura: un rinnovamento estetico per raggiungere la felicità materiale».²⁶

Il personaggio luciniano, «che sembrava portare a torno un calore d'intellettualità, una speranza d'umanesimo»,²⁷ finirà, infatti, per deplorare l'azione violenta sia durante l'esposizione teorica («Azione, dite, azione violenta? Ma e l'istruzione?»)²⁸ sia all'alba dello scontro armato:

«La mia opera non termina qui ed è lata come il mondo. Io non posso seminar grano in quel terreno e lasciar crescere il loglio nell'altro: coltivo tutta la terra. Dall'alto, io riguardo nella valle». La folla taceva; Menicozzo si tolse il cappello e la veneranda calvizie luccicò al sole: più alto sembrava sulle teste: ed, in quel momento di audace tentar il futuro e di suprema coscienza di sé stesso, fu il Precursore davanti all'apostolo [...]. «Io torno a vagare pel mondo, perché le mie parole confortano gli afflitti e fanno sorridere i bambini che non hanno mai sorriso: io torno a vagare pel mondo, perché io faccio dimenticare al popolo, in un'ora della sera, la fatica e l'angoscia di tutta la giornata sudata piangendo: forse non io meglio opero di voi?».²⁹

Lo scetticismo dell'errante marionettista circa la reale possibilità di una redenzione nel presente mediante il ricorso all'atto violento finisce per tradire una decisa spaccatura fra lo spasimo anarchico del ribelle Gian Pietro e l'opera artistico-educativa di Menicozzo, sempre più figura autobiografica, autentica allegoria dell'esperienza intellettuale luciniana, perennemente sospesa tra azione e impotenza.

Il teatrino di Menicozzo, «replicazione in chiave estetica di Gian Pietro»³⁰ poi suo «antagonista ideologico»,³¹ sarà in grado di attestare un effettivo e 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,

²³ LUCINI, *Gian Pietro da Core...*, 114.

²⁴ Ivi, 190.

²⁵ GIOVANNETTI, *Lucini...*, 23.

²⁶ LUCINI, *Gian Pietro da Core...*, 120.

²⁷ Ivi, 119.

²⁸ Ivi, 121.

²⁹ Ivi, 189-190.

³⁰ GIOVANNETTI, *Lucini...*, 23.

³¹ *Ibidem*.

invece, si assiste ad una autentica «sovrapposizione del narratore onnisciente e dell'autore giudicante».³² Menicozzo, dunque, come figurazione dell'impegno, della riflessione di fronte all'atto violento, della fuga dell'Idea «davanti all'errore transitorio dell'umanità»³³, 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 della scuola simbolista, già ampiamente attestata dal raffinato eloquio delle *Figurazioni ideali* (1894), porta quest'ultimo al concepimento di un romanzo intriso di una costante e ambiziosa «ricerca del particolare prezioso».³⁴ Tale 'preziosa ricerca' in una prospettiva accentuatamente simbolista pare estendersi, non soltanto, al piano meramente contenutistico, ma anche all'ambito sintattico e lessicale, dove, secondo Isabella Ghidetti, «l'espressione raffinata è di regola privilegiata a scapito della vivacità e della stringatezza del contesto, il cui ritmo, appesantito da questi innesti, si fa nel complesso più floreale ed estenuato per il lettore contemporaneo».³⁵ 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»)³⁶ 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»)³⁷ determinando un evidente appesantimento del costruito 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 asindeti 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 toglia letterarietà.³⁸

Oltre alle significative alterazioni stilistiche operate da Lucini sull'originario impianto della novella campestre del 1888, urge sottolineare anche il singolare uso di una lingua «che tende a collocarsi, contrariamente a quanto si potrebbe pensare con un testo populista e 'rivoltoso', in una zona di rispetto, senza paura dell'aulico».³⁹ 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, invece, 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 di forme

³² BACCHERETI, *Il romanzo al negativo...*, 89.

³³ LUCINI, *Gian Pietro da Core...*, 223.

³⁴ GHIDETTI, *Introduzione...*, 12.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G. P. LUCINI, *Spirito ribelle*, in ID., *Gian Pietro da Core...*, 231-294: 100.

³⁷ LUCINI, *Gian Pietro da Core...*, 228.

³⁸ F. PORTINARI, *Introduzione*, in AA. VV., *Narratori settentrionali dell'Ottocento*, a cura di F. Portinari, Torino, Utet, 1970, 9-75: 70-71.

³⁹ Ivi, 74.

che rimarranno proprie della successiva esperienza letteraria dello scrittore lombardo (si pensi, a tal riguardo, 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 un documento sociale. L'intenzione è quella di narrare la storia dell'Idea, del miglioramento sociale, storia necessariamente filtrata dal pensiero autoriale, senza alcuna condizione, neanche imputabile ad una scelta tematica. «Come sento, così rappresento»⁴⁰ 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, citando ancora Elisabetta Bacchereti, «non un'entità sterile, ma un elemento dialettico, oppositivo, sovversivo, non rappresentativo, eternamente ribelle alla convenzionalità».⁴¹

Possiamo dunque concludere che il concretarsi di una struttura romanzesca, contraddistinta da una forte vocazione sperimentale e in grado di sancire una irredimibile frattura con il *modus* naturalistico-verista imbevuto di scienze positive, lascia intravedere, non solo, un'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 scientifica di riproduzione mimetica del reale, incamminandosi verso soluzioni spesso diametralmente opposte e tipicamente novecentesche, con buona pace dello stesso Cameroni che, nel 1893, nelle colonne del «Sole», non stenterà a ribadire la sua sincera e strenua adesione all'ideale scientifico. Scrive il critico milanese: «Alle evanescenze dello spiritualismo, guerra ad oltranza! Non è vero che la scienza abbia fatto bancarotta. Se non può darci la felicità – ch'essa non ha mai promesso – ci infonda la serenità che è la causa *sine qua non* d'ogni progresso».⁴²

⁴⁰ G. P. LUCINI, *Per finire e per incominciare con un egotismo*, in G. VIAZZI, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972, 233-237: 234.

⁴¹ BACCHERETI, *Il romanzo al negativo...*, 136.

⁴² F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica*, «Il Sole», 4 agosto 1893.