

Luigi Matt

Note su *Barbogeria* di Carlo Linati\*

Tra i molti scrittori di primo Novecento che attendono ancora un'adeguata collocazione critica un caso interessante è quello di Carlo Linati. Troppo spesso le sue opere sono state velocemente liquidate incasellandole in etichette preconfezionate: «frammentista, impressionista, diarista, paesista, elzevirista, memorialista, anglista, ma – sempre e comunque – lombardo: etichette, marchi definitivi, strani poiché affibbiati a una figura impendibile, di chiara oscurità».<sup>1</sup> Ha in particolare nuociuto alla qualità delle letture della sua prosa un pregiudizio tipico della critica idealistica, dominante nella prima metà del secolo scorso e inopinatamente tornato in auge negli ultimi anni, secondo il quale la letteratura è tanto più apprezzabile quando rivela, da parte dell'autore, sincerità umana, spontaneità, mancanza di artificiosità; mentre con grande sospetto è guardato ogni scrittore che giochi le sue carte soprattutto sul tavolo dello stile, verso il quale è sempre pronta a scattare l'accusa, infamante nelle intenzioni di chi la formula, di manierismo.

Senza dubbio Linati è un autore che solitamente non ha nella accorata espressione di profondi sentimenti la sua cifra distintiva, ciò che gli è valso non poche censure da parte della critica. Per i molti detrattori, la sua scrittura è «singolarmente sprovvista di idee e simpatie umane, si esaurisce in ricerche di stile»;<sup>2</sup> «la passione, il moto, il dramma, sono estranei alla sua vena d'arte»;<sup>3</sup> gli è «negata la commozione»;<sup>4</sup> «[l']impressione dei suoi libri è complessivamente quella di una freddezza un po' egoistica, e d'una grande volontà espressiva»;<sup>5</sup> in generale, si rileva la sua «esigua dotazione etica»,<sup>6</sup> il suo essere «scarso di impeto e di vita».<sup>7</sup> Un tale fuoco di fila di giudizi liquidatori basati su categorie più morali che estetiche può avere paradossalmente come effetto l'invogliare alla lettura di Linati chi, in buona per quanto esigua compagnia, sia convinto che la letteratura si faccia con le parole e non coi sentimenti (per riprendere una semplicissima ma sempre efficace formula cara a Giorgio Manganelli).<sup>8</sup>

\* Apparso come *Introduzione* in Carlo Linati, *Barbogeria*, a cura di Luigi Matt, Salerno, Oedipus, 2014.

<sup>1</sup> Armando Audoli, *Le prime edizioni di Carlo Linati*, «Wuz», III (2003), n° 3, pp. 8-15, a p. 8.

<sup>2</sup> Pietro Pancrazi, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1967, vol. II, p. 169.

<sup>3</sup> Camillo Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929, p. 409.

<sup>4</sup> Giuseppe Ravegnani, *I contemporanei. Dal tramonto dell'Ottocento all'alba del Novecento*, Milano-Varese, Ceschina, 1960, vol. I, p. 353.

<sup>5</sup> Maria Luisa Astaldi, *Nascita e vicende del romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1939, p. 247.

<sup>6</sup> Ferruccio Ulivi, *Carlo Linati*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. II, p. 619.

<sup>7</sup> Emilio Saya, *La letteratura italiana dal 1870 ad oggi*, Firenze, Rossini, 1928, p. 211.

<sup>8</sup> Non è impossibile rintracciare qualche *trait d'union* tra Linati e Manganelli, scrittori pur oggettivamente distanti per molti versi: oltre alla comune passione per la letteratura di lingua inglese, che porterà entrambi ad una generosa attività traduttoria, avvicina i due autori lombardi l'interesse per certi aspetti del costume, analizzati in modo non convenzionale, la propensione per le atmosfere gotiche reinterpretate ironicamente e la passione per ambienti e personaggi bizzarri. A quest'ultimo proposito, è suggestivo che entrambi facciano uso di un termine piuttosto raro come

L'atteggiamento voluttuoso che Linati, soprattutto da giovane, dimostra per le parole – tanto da arrivare ad autodefinirsi un «sibarita dello stile»<sup>9</sup> – è evidentissimo, come si vedrà, anche in *Barbogeria*, che dei suoi testi è quello in cui è più forte l'esigenza di confessare un proprio travaglio interiore, attraverso le vicende del protagonista, in cui l'autore ha voluto rappresentare i tratti salienti della sua personalità.

Edito nel 1917, e poi ripubblicato con varianti nel 1944,<sup>10</sup> il romanzo appartiene alla fase più sperimentale della scrittura linatiana, e deve aver richiesto uno sforzo compositivo di un certo rilievo, dato che l'elaborazione pare essersi protratta per un periodo ben più lungo di quanto non è avvenuto per le altre opere giovanili dell'autore. In una lettera del giugno 1915, Linati scrive infatti: «lavoro di continuo a ultimare un racconto provinciale, che, andando tutto bene, vorrei pubblicare quest'inverno. Ora sono tutto in questo lavoro che trascino innanzi da anni».<sup>11</sup> Nessun dubbio sembra possibile: il testo in questione è *Barbogeria*, l'unica opera del primo Linati a cui si può attribuire l'etichetta di «racconto provinciale».

La vicenda è riassumibile in poche parole. Adriano (Ottavio nella prima edizione), un giovane borghese, abituato alla vita mondana delle grandi città europee, è costretto – a causa della morte del padre, che ha dissipato gli averi familiari in speculazioni sbagliate – ad accettare l'incarico di sottosegretario di prefettura in una «cittadina di ventimila anime, capoluogo di Barbogeria» (nella quale è facile riconoscere Como). Dopo l'iniziale sgomento datogli dalla limitatezza della vita di provincia, Adriano trova in Brigida, moglie del farmacista suo padrone di casa, donna sensibile insoddisfatta della propria esistenza incolore, un'ideale compagna per condividere interessi e aspirazioni artistiche e spirituali. Finisce con l'innamorarsene, fino a proporre di cominciare insieme una nuova vita; ma la donna rifiuta di tradire il marito e sceglie pragmaticamente di mantenere le cose come stanno, limitando i rapporti con Adriano ad un'affettuosa amicizia.

Completamente avulsa dalla vicenda narrata è la lunga favola *Ilario l'uccellatore* (inventata dal protagonista per una bambina a cui lui e Brigida sono molto legati), che costituisce da sola il capitolo X del romanzo; obiettivamente difficile da capire è la sua funzione all'interno del romanzo.<sup>12</sup> L'intento di Linati sembrerebbe mettere in scena le difficoltà di diffusione della letteratura e dell'arte d'avanguardia, incomprensibili alle persone semplici: nella canzone dell'Uccello del Sole pare infatti adombrata la produzione poetica dei futuristi, mentre nelle creazioni di Tramonto è possibile riconoscere quelle forme di pittura che si sono affrancate dal realismo figurativo; in entrambi i casi l'atteggiamento del narratore appare favorevole alle nuove modalità espressive. La notte che distrugge violentemente la splendida tela di

---

‘falotico’ (il sottotitolo del racconto d'apertura della prima raccolta di racconti di Linati suona *Soliloquio di un falotico*; nelle opere di Manganelli la parola ritorna spesso): in tutt'e due i casi, l'aggettivo sembra attribuirsi non meno bene agli autori che ai personaggi da loro messi in scena.

<sup>9</sup> La brillante espressione si legge in una lettera oggi pubblicata in Carlo Linati-Emilio Cecchi, *Un carteggio*, a cura di Simone Dubrovic, Manziana, Vecchiarelli, 2012, p. 64.

<sup>10</sup> Per la storia editoriale rimando alla *Nota al testo*.

<sup>11</sup> Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 49.

<sup>12</sup> L'impressione è che sia «intercalata forse senz'altro preciso motivo che quello di trovare più libero respiro» (Giacomo Debenedetti, *Note su Linati*, «Primo Tempo», n° 4-5, 1922, pp. 136-42, a p. 140).

Tramonto può essere forse letta come allegoria della guerra, che sembra togliere spazio vitale all'arte, la quale però alla fine è destinata a risorgere non meno vigorosa di prima.

Pressoché privo di eventi, il romanzo è costituito per la gran parte dalle colorite descrizioni degli ambienti e delle consuetudini barboge e dalle conversazioni tra Adriano e Brigida. Nell'economia del romanzo, i due aspetti rivestono un'importanza sostanzialmente paritaria, cosicché satira di costume e racconto sentimentale finiscono nei fatti col bilanciarsi. Sarebbe sbagliato sottovalutare la prima componente, che peraltro è esibita sin dal titolo, in cui campeggia un'invenzione d'autore (*Barbogeria* è nome ovviamente creato a partire dall'aggettivo 'barbogio': designa quindi una città che è la quintessenza della vecchiaia e della noia). Nella prima parte del romanzo, domina il gusto per la descrizione di personaggi strampalati o grotteschi, raffigurati attraverso un lessico inconsueto, secondo un procedimento caro a Carlo Dossi, autore ammiratissimo da Linati, che se ne fa volentieri influenzare:

Tutto rosso di capelli e di pizzo aveva una faccia tagliata alla carolingia con una gran fronte buttata all'indietro e serpeggiata di rughe, e due folte sopracciglia a sesto acuto. (p. 80)

V'era, fra l'altre, una vecchia contessa decaduta, Donna Barbarina, che arrivava sempre dalla campagna su uno sgangerato calesse tirato da un burello tutto rappe e tigne, e che portava ancora il crinolino e la reticella e due cincinnoli a cavatappi che ballonzolavano intorno al viso pien di nobilesco sussiego [...]. (p. 94)

Un visetto grullo e scolorito sotto due bande di capelli lisciati su di un craniu da tordo, il casacchino color cilestro che ricopriva la svaporante gracilità di una personcina di zucchero, facevan di costui una sorta di emetico umano, modello di una futura umanità, quale, la Dio grazia, finiran col ridurla l'Igiene, la Disinfezione e simile chiappolerie umanitarie. (pp. 112-113)

Immerso in questo poco stimolante ambiente si trova a vivere il protagonista, il cui sofferto percorso umano e intellettuale costituisce la componente più originale del romanzo, secondo le intenzioni dell'autore. È utile rifarsi ad un brano di una lettera a Emilio Cecchi, nel quale Linati prova a spiegare i propri obiettivi. Totalmente alieno dai suoi interessi è proporre una narrazione ben costruita, con un intreccio elaborato, personaggi tratteggiati precisamente e dialoghi verosimili. Ciò che gli preme è offrire «il romanzo di un Temperamento»; pertanto sono completamente fuori strada coloro che «giudicano il *suo* libro come una novella qualsiasi del Da Verona»:

se l'ho chiamato romanzo, fu soltanto per opportunità editoriale, che, del resto, nulla era più lontano da me che il desiderio di mettere insieme un intreccio di casi più o meno interessanti da svagare gli ozi di un pubblico perbene. Io non ebbi altra intenzione che di offrire, nude e crude come io stesso le sentii e in parte vissi, e con semplicità di mezzi, le vicende di un temperamento agitato, di uno spirito inquieto, diverso, tra il realistico e il fantastico, il quale si trova mescolato a una serie di casi banalmente provinciali, e al contatto di una donna semplice e malinconica. A me nulla importa che questa donna e il marito di questa donna non siano fortemente delineati, e loro casi non decisivi, e le loro parole non tipiche [...], quello cui tengo è il disegno, il diagramma letterario di quest'anima agitata e scontenta, i suoi trasalimenti, le sue permalose inclinazioni, i suoi abbandoni, le sue arrabbiate, i suoi sproporzionati desideri di purezza, attraversati continuamente da malizie erotiche, e infine il bisogno di ridersi di tutto questo e di [...] fregarsene. Ora io questo credo proprio di averlo reso con forza di sincerità non comune; e credo anche, in alcune pagine (il mio lungo colloquio con Brigida) di essere arrivato a certe nude e coraggiose profondità che pochi in Italia

han toccato. Bisognava comprendere che quella banale vicenda di casi era soltanto un pretesto per lasciar scorrer sotto, in piena libertà, il fiume della sincerità. Il mio semmai vorrebb'essere il romanzo di un Temperamento: e se ne può trovare qualche precedente nel *Plaidoyer d'un fou* di Strindberg, nell'*Altalena delle antipatie* del Cantoni e un po' nell'*Autobiografia* dell'Alfieri.<sup>13</sup>

Probabilmente proprio la sensazione di non essere stato compreso spinge Linati ad aggiungere nella seconda versione un passo in cui viene proposta un'esplicita definizione del romanzo, concepito in aperta contrapposizione con le tendenze dominanti:

mentre i romanzieri sogliono raccontarci l'ascesa in potenza di un individuo nel mondo o nel suo ambiente io descriverei invece il suo impicciolirsi apparente, il suo adattarsi graduale a condizioni di esistenza più ridotte e modeste, ma con vantaggio, naturalmente, della sua crescita morale e spirituale e della sua verità umana. E potrei chiamare questo *il romanzo dell'adattabilità*. (p. 87)

E in effetti *Barbogeria* può essere letto precisamente come la descrizione del tentativo molto volontaristico del protagonista – vero e proprio *alter ego* dell'autore – di adattarsi alla vita che il destino gli ha assegnato, di venire a patti con la normalità borghese da cui istintivamente si sente del tutto alieno. Soprattutto nei primi capitoli, viene messo in scena quel dissidio tra un intellettuale ipersensibile e il conformismo imperante nel mondo del pacifico benessere che era già stato oggetto, in modi alquanto diversi tra loro, dei romanzi di due scrittori vociani come lo Slataper del *Mio Carso* e il Boine del *Peccato*. In modo forse fin troppo didascalico tale dissidio viene mostrato esplicitamente nel dialogo tra Adriano e il farmacista (o l'*aromatario*, come viene appellato con termine comicamente ampolloso), in cui anche attraverso l'irriducibile alterità del modo di esprimersi dei due uomini viene illustrata l'opposizione di due inconciliabili visioni del mondo (pp. 132-136). Se Adriano vola piuttosto alto nel suo appassionato argomentare (per es.: «Si tratta qui d'una questione che ha agitato ed agita molti nobilissimi spiriti. Discutiamo. Da idee generali sgorgherà il particolare suo bene»), il farmacista, che pure cerca di darsi un tono attraverso l'uso di qualche raffinatezza linguistica («nel somministrar pillole alla gente *militavi non sine gloria*»), trova rifugio soprattutto in rassicuranti frasi fatte, proverbi o esclamazioni popolareggianti («Le donne sono il male degli occhi»; «O poveretto me...»; «Apriti cielo!»). Si tratta del più tipico scontro tra le aspirazioni alla bellezza (che accomunano Adriano e Brigida) e l'impoetico senso pratico (a cui il farmacista ha consacrato l'esistenza), scontro che viene così riassunto dal protagonista: «qualche volta la scienza ha da cederla alla poesia».

Rispetto alla maggior parte degli scrittori suoi contemporanei, però, Linati tenta di indicare una soluzione assai diversa del dissidio tra l'intellettuale e il mondo: infatti Adriano, se all'inizio sembra manifestare una netta volontà di ripulsa per la vita gretta dei provinciali («E il disprezzo, l'avversione ch'io sempre avevo nutrito verso quella gente divennero in quell'istante sì forti in me da mutarsi in un senso di angosciosa rivolta», p. 73), col passare del tempo giunge a riconsiderare la sua visione delle cose, fino a provare una «simpatia sempre più affettuosa» (p. 87) per la

<sup>13</sup> Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 108.

tranquilla esistenza nella cittadina, la cui carenza di attrattive e di stimoli intellettuali è controbilanciata da una sincerità e una profondità nei rapporti umani sconosciuta alle «metropoli, dove tutto è furia e diluvio» (p. 88), tanto che solo nelle giornate passate in Barbogeria gli accade di riscoprire «il piacere di stare in mezzo agli uomini» (p. 88).

Per mezzo della vicenda di Adriano, Linati intende di fatto sconfessare le tendenze ideali perseguite nella sua gioventù. È stato affermato acutamente che *Barbogeria* costituisce il primo tentativo, dopo il *Lemmonio Boreo* di Soffici, «di sottoporre il decadentismo a un processo di superamento attraverso l'autodiagnosi e autocondanna».<sup>14</sup> Va però precisato che tale superamento viene perseguito, nei due romanzi, in modi di fatto opposti. Per Soffici – almeno ad interpretare le istanze del protagonista del romanzo come riflesso di quelle dell'autore, come nella fattispecie sembra lecito fare – la via d'uscita dalla sensibilità decadente è rappresentata dall'adesione ad un vitalismo di schietta marca prefascista, in cui domina il disprezzo per la debolezza altrui; al contrario, Linati punta sul tentativo di attingere una rinnovata armonia con la società e le persone.

L'autoanalisi del protagonista è affidata al colloquio-confessione che egli ha con Brigida nel momento in cui i due personaggi prendono coscienza di essere, «ciascuno per un suo verso, [...] due note egualmente fuor di chiave in questa musicaccia provinciale» (p. 120). Come s'è visto (nel passo della lettera a Cecchi citata in precedenza), Linati sembra considerare il brano come il più importante del romanzo, quello in particolare in cui più scopertamente emerge la componente autobiografica: inequivocabile in tal senso il fatto che egli lo definisca «*il mio* lungo colloquio con Brigida». In esso, si dichiara la vacuità della ricerca continua di sensazioni estreme, che procurano un'effimera impressione di libertà il cui scopo ultimo, di là dalle pose estetizzanti, è quello di ottenere «un modo spiccio per sottrarsi alle regole del vivere civile» (p. 125). Il punto più riuscito della confessione di Adriano è l'ironico ritratto di quegli intellettuali che perseguono, in modi in realtà affatto esteriori, la coincidenza di letteratura e vita:

I miei nuovi amici si fingevano tutti guasti di stomaco, affranti di membra, vittime di strani morbi spirituali: di più amavano pavoneggiarsi in camminature dinoccolate e farsi dei visi da angeli decaduti. La tragedia del Wilde era nell'aria, ed essi, sempre in busca di ricercatezze nuove, s'eran buttati ad imitarlo adattandosi le più ridicole invenzioni dello snobismo, che si conciliavano assai bene con le loro personcine invetriate e i loro visucci glabri. Affettavano un gusto particolare per la freddura e il quolibet e avevan per vezzo di glorificare la frivolezza, la pigrizia, la viltà e l'incoerenza. Insomma era lor costante premura di mostrare al mondo come il secolo morente avesse adunato in loro le più acri e delicate sfinitezze. (p. 126)

Alla luce di queste pagine appare priva di senso l'accusa espressa da Marco Marchi – in un intervento peraltro improntato a un tono da stroncatura militante poco comprensibile se applicato a un testo scritto molti decenni prima –, secondo il quale il protagonista si dimostra «non più all'altezza dei gloriosi colleghi plasmati anni prima

<sup>14</sup> Eurialo De Michelis, *Saggio su Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, p. 96.

dall'inintaccata sensibilità del mito decadentistico dannunziano».<sup>15</sup> Non si tratta di essere o no all'altezza: di quell'«inintaccata sensibilità» Linati vuole offrire la totale sconfessione, né più né meno. Si può apprezzare o no il modo in cui tale tendenza è perseguita, ma non riconoscerne l'esistenza porta inevitabilmente a travisare il senso del romanzo.

Il finale si presta a due interpretazioni diverse. Il fatto che nel suo «insopportabile perbenismo raziocinante» Brigida «da buona provinciale si rifiuta alle corruttrici *avances* del giovane» può far pensare, come sembra intendere Marchi,<sup>16</sup> ad un'affermazione senza appello di principi morali assai convenzionali (allo stesso modo, probabilmente, la pensava chi all'uscita del libro rimproverava a Linati «che la soluzione è sbagliata e bisognava finire con un abbracciamento»)<sup>17</sup> Ma è anche lecito immaginare che il rifiuto della donna abbia la funzione di smascherare lo scacco subito da Adriano nel suo tentativo di piena integrazione nella vita barbogia: se è valida questa lettura, come inclinerei a ritenere (anche tenendo presente il fatto che mai nelle sue opere Linati sembra gravato da scrupoli moralistici), il «romanzo dell'adattabilità» termina con la negazione dei propri stessi assunti, rivelandosi un po' meno schematico di quanto fino ad oggi lo si è giudicato.

Ce n'è abbastanza per individuare motivi di interesse che giustificano la riproposizione, a quasi cent'anni dalla prima stampa, di un romanzo poco letto e presto dimenticato:<sup>18</sup> nel vivace panorama della prosa degli anni Dieci, caratterizzato da molti tentativi di trovare una via d'uscita da una letterarietà tradizionale avvertita come ormai non più proponibile, può trovare un posto, magari defilato, anche *Barbogeria*. A Linati si deve riconoscere se non altro la ricerca di una soluzione originale al problema, affrontato da tanti scrittori, di definire una posizione dell'intellettuale nel mondo borghese.

Una caratteristica notevole di *Barbogeria*, come d'altronde di tutte le opere giovanili di Linati, è il forte espressivismo linguistico, ottenuto soprattutto per via lessicale, mescolando elementi di diversa provenienza. La prosa linatiana si iscrive senza dubbio in quella «funzione Gadda» individuata da Gianfranco Contini, che infatti sin

<sup>15</sup> Marco Marchi, *Un dimenticato romanzo di Linati*, «Paragone. Letteratura», XXVIII (1977), 334, pp. 70-87, a p. 74. Ivi si legge anche il seguente giudizio: «A peggiorare la situazione, nel discontinuo e strutturalmente inconsistente *Barbogeria* si affacciano per la prima volta quelle tendenze alla modernità in tutte le sue espressioni (anche le più viete e datate, rappresentative a livello canzonettistico del costume di un'epoca), di cui il Linati d'allora mostrava apertamente di subire il fascino, valutandole componente essenziale di una mondanità al passo, di tutto spavalidamente sicura fuorché nel tracciare netti confini fra ciò che fosse sciatteria e buon gusto, in nome di un'emancipazione a tutti i costi, di una vita da sublimare in tutti i suoi aspetti». È difficile capire a cosa si riferisca il critico, visto che in *Barbogeria* non c'è alcuna traccia degli elementi da lui descritti: sembra che Marchi faccia qui confusione col romanzo *Due* (a cui è dedicata la seconda parte del suo saggio), pubblicato oltre un decennio dopo, in cui in effetti l'adesione a certe forme di mondanità *à la page* è evidente. Il critico non sembra aver colto il fatto che i due testi mostrano tendenze antitetiche: schematizzando, si può dire che *Due* è uno dei testi più dannunziani di Linati, mentre *Barbogeria* è senza dubbio quello più antidannunziano. Peraltro, va detto che in quegli anni l'autore si mostra sempre molto diffidente verso quei «gravi postumi di dannunzite» riscontrabili a suo avviso in tanti scrittori (*Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde*, Milano, Treves, 1927, p. 37; il testo da cui cito è del 1919).

<sup>16</sup> *Un dimenticato romanzo di Linati*, cit., p. 74.

<sup>17</sup> Come lamenta l'autore nella lettera citata sopra (Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 107).

<sup>18</sup> Indicativo dello scarso interesse suscitato nella critica il fatto che, almeno stando alla bibliografia critica allestita da Arturo Della Torre, *Carlo Linati*, Como, Cairoli, 1972, *Barbogeria* non ha ricevuto alcuna recensione, caso unico nella produzione letteraria linatiana.

dal primo saggio sul Gran Lombardo ricordava tra i precedenti possibili proprio «la contaminazione espressiva tipica di Linati».<sup>19</sup> In particolare, all'interno di quella linea plurilinguista sono molti i punti di contatto con la scrittura degli scapigliati, e in particolare di Dossi, di cui anzi, come s'è già detto, Linati appare in buona misura debitore.<sup>20</sup> In un articolo dedicato a definire le principali componenti del lessico dossiano, egli offre una sintesi in buona misura applicabile anche alla propria prosa: «il Dossi si è attenuto a quattro gruppi d'innovazioni: e cioè a voci e modi di dire poco usati o tolti da scrittori classici minori, voci e modi di dire attinti al lombardo, voci e forme di dialetto toscano o fiorentino, voci e forme da lui create ex novo o rifoggiate».<sup>21</sup> In effetti nella scrittura di Linati ciò che più colpisce il lettore è senza dubbio la buona presenza di arcaismi rari, lombardismi, toscanismi, neoformazioni e risemantizzazioni (tutti elementi di cui si darà conto nel glossario).<sup>22</sup>

Va però detto che la preminenza, nelle pagine di *Barbogeria*, è assunta dalla componente della letterarietà tradizionale, pervasiva anche al livello grafico-fonetico e morfologico. Vanno notati almeno, oltre a singole varianti antiquate come *gittavano*, *immagine*, *maraviglioso*, *muscosi*, *queta*, *vitupero*, i seguenti fenomeni: le apocopi vocaliche in *anzian*, *cervel*, *chiaror*, *cozzon*, *uom*; i plurali in *-a* da neutri latini *castella* e *coltella*; l'accumulo di preposizioni *in + sul* (*in sull'uscio*, *in sulle prime*, *in sul primo amore*); le prime persone dell'imperfetto in *-a*: *aveva*, *cercava*, *credeva*, *degnava*, *diceva*, *doveva*, *guardava*, *imitava*, *immaginava*, *metteva*, *pensava*, *traeva*, *vedeva*; le ricorrenti forme verbali tronche *fe'* e *dié*.

Come spesso capita agli scrittori pluringuisti, le forme arcaizzanti possono peraltro alternarsi con i corrispettivi moderni, senza che sia possibile determinare di volta in volta i principi che guidano le singole scelte: ciò che pare soprintendere alla selezione delle forme è una forte esigenza di *variatio*. Del tutto assenti, invece, sono le strategie mimetiche: le forme libresche possono ricorrere allo stesso modo nel narrato e, del

<sup>19</sup> Gianfranco Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 4. È da notare come la prosa linatiana, che pare fatta apposta per sollecitare l'attenzione degli storici della lingua, finora rimanga priva di ricognizioni mirate; unica eccezione, la cursoria analisi di alcuni testi degli anni Dieci, tra cui *Barbogeria*, offerta da Fabio Marri, *Manzoniani e no tra i prosatori lombardi*, «Italianistica», IX (1980), pp. 409-44 (pp. 438-44).

<sup>20</sup> Di una «linea Faldella-Dossi-Linati-Gadda» accenna Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 424, ripreso da Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 134.

<sup>21</sup> *Del Dossi e della lingua*, «Lingua nostra», I (1939), pp. 112-14, a p. 112. Anche per quanto riguarda il rapporto con il genere narrativo alcune considerazioni fatte da Linati su Dossi sembrano contenere elementi di autoanalisi: «Il bozzetto si confà talmente alla sua natura di scrittore frammentario che l'intera sua opera non risulterà alla fine che una grande raccolta di bozzetti, una gigantesca galleria di ritratti che balena, fuori dalle pareti livide e sanguigne, alla luce della sua satira. In realtà non c'era in Dossi la stoffa di un narratore di lunga lena. Egli era un osservatore acutissimo e scanzonato di tipi, di scene, di contegni e soprattutto di contraddizioni umane: nella prosa breve la sua indole d'impressionista e di satirico s'adagia assai meglio» (*Introduzione*, in Carlo Dossi, *Opere*, Milano, Garzanti, 1944, pp. V-XXI, alle pp. X-XI).

<sup>22</sup> Vale la pena di citare un passo di una lettera del 1918 in cui Linati afferma che la sua ricerca lessicale non è dovuta a «mania linguaiola», ma è un riflesso della sua «ansia di rendere con le parole più fini e precise la sottilità e la pienezza della sua sensazione su quel dato, inosservato fenomeno di natura o di spirito» (Nicoletta Trotta, *Due lettere di Carlo Linati a Cesare Angelini*, «Autografo», XIII, 1997, pp. 98-106, a p. 98). D'altronde, nella sua lettura anche il plurilinguismo dossiano è scevro da ogni ostentazione: «egli rimane pur sempre, dopo il Manzoni, lo scrittore lombardo che riuscì a maneggiare lo strumento dello stile con maggior delicatezza, arguzia, interiorità, gusto di tradizione, brevità e splendore. Converterà non dimenticarlo in questi tempi di effettacci da baraccone» (*Sulle orme di Renzo*, cit., p. 38).

tutto antirealisticamente, nei dialoghi.<sup>23</sup> Frequenti anche gli aulicismi lessicali, per i quali si rinvia al glossario.

Rimandano allo stesso tempo alla lingua letteraria e al toscano parlato le forme che rispettano la norma del dittongo mobile come *bonasera*, *cocendo*, *quotidiano*, *moveva*, *riscoteva*, *risonava*, *scoteva/-evano/-ndo*, *sonò/-ate*, *svotate* (mentre in netta controtendenza appare *tuonante*, dato che la forma di gran lunga più comune è *tonante*); stesso discorso per le apocopi postvocaliche nelle preposizioni *de'*, *co'*, *ne'*. Schiettamente toscani i monottonghi di *bono*, *coprifoco*, *foco*, *nova*, *poveromo*, *ripercotersi*, *vòto* 'vuoto'.

Rientrano nelle consuetudini della parlata toscana anche gli alterati, tipico ingrediente delle scritture espressiviste che spesseggia nelle pagine linatiane: *borgaccio*, *castanello* 'piccolo castagno', *cittaduzza*, *coloracci*, *craniuizzo*, *drammaccio*, *luccioletta*, *musicaccia*, *nobilastro*, *provincialetta*, *scienzarella*, *spezialuzzo*. Non mancano forme che presentano un doppio suffisso: *calduccino*, *campettini*, *casuccine*, *frasettine*, *qualcosellina*, *testarellina*.

Importante nella prosa linatiana, in *Barbogeria* come in molte altre opere non solo giovanili, è il contingente dei forestierismi non adattati; spesseggiano nella fattispecie i francesismi, molti dei quali relativi ad aspetti del bel mondo: *casinos*, *cocotte*, *danseuse*, *ménage*, *soirées*, *viveur*. Si tratta peraltro di un fattore di innovazione rispetto alla prosa di Dossi (in cui le parole di origine straniera non mancano, ma sono per lo più italianizzate),<sup>24</sup> e allo stesso tempo un punto di contatto con quanto farà poi Gadda. Oltre che attraverso singole parole o locuzioni, il francese può comparire in citazioni letterarie: ad essere ripresi sono la celebre sentenza rabeleisaiana che costituisce il titolo del primo capitolo (*Adieu paniers, vendanges sont faites*), la quartina di Rimbaud recitata da Adriano a sé stesso alla fine del cap. V («Oisive jeunesse / à tout asservie / par délicatesse / j'ai perdu ma vie», p. 130) e l'incipit del *Contrat social* di Rousseau portato dallo stesso a sostegno delle sue tesi («L'homme est né libre [...] et il est partout dans les fers...»), p. 133). Un'unica citazione dallo spagnolo, tratta da un'antica preghiera, è usata come titolo del capitolo V (*Defenda [sic] me Dios de my*).

Piuttosto sfruttato è anche il latino, che si manifesta, oltretutto nei tecnicismi della farmacologia, soprattutto attraverso modi di dire comuni nel linguaggio colto, utilizzati dai personaggi principali: *Digitus diaboli est hic, summum jus summa injuria* (Adriano); *hic incipit solitudo* (Brigida); *ergo bibamus, militavi non sine gloria, Quod dixi dixi* (il farmacista). Il titolo del capitolo III (*Inmisit in rete pedes suos, tenebitur planta illius laqueo*), fonde due passi del *Libro di Giobbe* secondo la Vulgata.

Nei primi capitoli, quando vengono descritte le attività di Adriano, compaiono numerosi elementi propri del lessico della burocrazia e, più in generale, del mondo

<sup>23</sup> Ciò che sarà alla base del giudizio di Debenedetti, *Note su Linati*, cit., p. 140, secondo il quale nel romanzo bene spesso i personaggi «discutono e teorizzano sulle cose più disparate e lontane con parole terribilmente da libro stampato».

<sup>24</sup> Come si evince dalla documentazione di Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2008, passim. Episodicamente forestierismi adattati, come *redingotta*, compaiono anche nella prosa di Linati.



del lavoro, la cui funzione è certamente quella di evocare realisticamente la poca attrattiva che una vita impiegatizia può avere per un animo votato alle altezze dello spirito e dell'intelletto: *annualità, attergato, Capo Movimento, casa madre, incarto, manifatturiero, novità farmaceutica, prefettizio, sottosegretario di Prefettura, succursale*.

La tendenza ad attingere da registri diversi è percepibile non solo nel lessico, ma anche nella sintassi, in cui si riscontra una continua alternanza di giri di frase molto letterariamente impostati e ammiccamenti al parlato. Alla tradizione si rifanno, tra gli altri, moduli come il participio presente usato con pieno valore verbale: «certe bramosie di pace e di purezza invano anelanti la luce» (p. 78); «vecchiarelle [...] recanti faldiglie» (p. 89); «vasi di maiolica [...] recanti [...] i nomi più leggendari della Farmacopea» (p. 146); «nell'alte bustine scendenti fino all'inguine» (p. 148); il participio passato accordato con l'oggetto: «quella sorta di dormiveglia che la soavità dell'argomento e la stanchezza del ricordare m'avevan cacciata indosso» (p. 105); «le ho sempre lasciata tutta la libertà che desidera» (p. 133); «in un paio di mesi le avrò restituita la sua Brigida bell'e sanata» (pp. 143-144); «Egli aveva incominciata una gran tela» (p. 194); il gerundio assoluto: «un giorno, trovandomi io in una città del Nord per non so quale affare di gonnella, è colto d'apoplezia» (p. 76); «Fu così che, avendo lo spirito raggiunto la calma e la leggerezza, potei riprendere le mie osservazioni» (p. 92); «Essendo io diventato adunque l'indispensabile confidente di queste donne, avevano esse campo a mostrarmi nella più trasparente freschezza delle loro anime» (p. 96).

Sul versante opposto, al modello di certe pagine dei *Promessi sposi*,<sup>25</sup> ma anche all'influenza di Dossi, nella cui prosa Linati coglie la propensione a «sveltire la lingua accostandola al popolo»,<sup>26</sup> si dovranno certe disinvolte costruzioni di frasi come le seguenti: «sposine che per essere assai leggiadre e briose, senz'altro, deliberai di prenderle a soggetto delle mie osservazioni» (pp. 94-95); «pei poeti non è umanità gli si confaccia» (p. 141); «Ed io che sino allora non v'era moda che mi quadrasse» (p. 153); «i segni di una razza pura che stupiva ritrovarli fra quell'ombre» (p. 165); «quello che voi impiegate una ventina di lettere ad esprimere a lui gliene bastano due» (p. 189); «La gran vallata che andava a dar di capo contro i balzi di settentrione l'aveste veduta con che povero e scolorito riso rispondeva alle sue furiose carezze!» (p. 220).

Nel romanzo è in effetti molto viva la ricerca di un tono conversevole, perseguita soprattutto attraverso l'intenso sfruttamento delle risorse della fraseologia, di cui qui si riporta solo una parziale esemplificazione: «come Dio voleva» (p. 71); «Alla malora i biechi pensieri!» (p. 72); «già sapevo dove dar di capo» (p. 74); «Non il becco di un quattrino» (p. 78); «Necessità mi stava alle calcagna» (p. 77); «mi riduco

<sup>25</sup> Come rileva Marri, *Manzoniani e no*, cit. p. 443. Non deve sorprendere il fatto che uno scrittore espressivista possa avere tra i suoi punti di riferimento stilistico la scrittura di Manzoni: come sintetizzato magistralmente da Contini, «egli introduceva per via di sillogismi un sistema nomenclatorio e formale neutro nell'intenzione, speciale ed eccezionale nel fatto, che per la media dei suoi connazionali tornava a intaccarsi di un'affettazione differenziativa. Da Manzoni, insomma, uscì paradossalmente un'autorizzazione al "ribobolo" (nel senso gaddiano)» (*Quarant'anni* cit., p. 30; ivi si nota che «una qualche autorizzazione manzoniana» è certamente attiva nella prosa di Dossi).

<sup>26</sup> *Del Dossi e della lingua*, cit., p. 114.

così a mal partito» (p. 77); «alla fin delle fini» (p. 87); «Non credo un'acca alle tue parole» (p. 91); «tra il lusco e il brusco» (p. 95); «non la cederei per tutto loro del mondo» (p. 99); «sciarade per chi vuol rompersi il capo» (p. 111); «Bell'affare davvero!» (p. 111); «Bazza a chi tocca!» (p. 112); «cominciavo a sudar per quattro» (p. 116); «stare un po' coi frati un po' col diavolo» (p. 132); «feci buon viso a cattiva sorte» (p. 137).

Stesso scopo hanno alcuni costrutti tipicamente toscaneggianti, come l'uso di una forma verbale impersonale in luogo della prima persona plurale, per cui basti citare l'accumulo nella prima pagina del romanzo: «Montai sull'omnibus e si partì / Si fece una scesa, si passò un ponte, si valicò una barriera, si rotolò parecchio per alcune viuzze tortuose; infine s'entrò sotto un androne e ci si fermò in mezzo a un cortiletto» (p. 72); o la perifrasi 'avere a' + infinito nel significato di 'dovere': «presto ebbi a disilludermi» (p. 125); «Mi pare che quest'aria purificata m'abbia a levar di dosso la ruggine» (p. 157); «reputammo giusto e decoroso che l'autorità maritale abbia a trionfare in tutta la sua maestà» (p. 209).

Tirando le somme, si può dire che in *Barbogeria* Linati si mostra costantemente alla ricerca di soluzioni che gli permettano di evitare di arrendersi alla medietà linguistica; verso quest'ultima, anche negli anni in cui la carica sperimentale della sua scrittura diminuisce sensibilmente, l'autore prova sempre un netto senso di estraneità. Il problema principale della narrativa italiana gli sembra la tendenza a sacrificare le ragioni dello stile sull'altare di una leggibilità a tutti i costi: «A furia di voler farsi capire subito e da tutti si è venuto a questo che romanzieri e novellieri scrivono tutti all'istesso modo, in una prosa sciatta ed eguale, redatta sopra un modulo comune, senza alcun rilievo né densità: una specie di ricettario di parole comuni e di periodi a prestabilita cadenza».<sup>27</sup> Difficile non vedere come tale diagnosi, ineccepibile nel momento in cui è stata formulata, si potrebbe pacificamente ripetere oggi di fronte a buona parte della produzione narrativa che affolla le librerie. Pare allora quanto mai opportuno valorizzare quegli scrittori che non rinunciano a lavorare sulla forma; allo stesso modo vale la pena di recuperare dall'oblio certe opere del passato in cui sia viva la tensione stilistica, tra cui senza dubbio si può inscrivere *Barbogeria*.

---

<sup>27</sup> Ibid.