



Milano sconosciuta. La contaminazione di un Inferno orizzontale

Elvira M. Ghirlanda

Abstract

Milano sconosciuta. *The contamination of a horizontal Hell.* The relevant voice of the Scapigliati in the press and, even more, the unique opportunity offered by the publication (1878) of Paolo Valera's novel *Milano sconosciuta* mark the conflict between the myth of the "moral capital" and the myth of what we might define the *reject capital*. Its connected imagery emerges, and takes shape, from Valera's violent denunciation of both the social conditions in which the class of the poor struggled along and of the bourgeois hypocrisy. A harsh scandal followed. After hardly ten years this upsetting imagery was corroded and overturned by irony, sedated and made harmless. Starting from that dynamic relation implied in literary – and not only literary – works that associates the *beautiful* with the *right* and the *true*, this paper investigates the dialectal pair *pure/impure* played by Valera in a text which was opening an unaware, necessary passage towards modernity.

Keywords

Valera | Milano | Scapigliatura | Hell | Prostitute | Contamination

Author

Elvira M. Ghirlanda - elvira.ghirlanda@gmail.com
Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
Università degli Studi di Messina



Il vero è quello, il vero è la sua scusa.
Peggio per voi che lo faceste tale.
(L. Stecchetti)

Milano. 1878. “Milano, la bella, la simpatica Milano, la igienica, la splendida Milano, è decantata dai borghesi pel suo Duomo, la sua Galleria, i suoi monumenti, i suoi palazzi alti e magnifici, il suo ridente e sempre fiorito giardino, i suoi corsi spaziosi, le sue luminarie, le sue vie lunghe e larghe, ecc.” (Valera, 1878). Milano richiede opere che raccontino il suo mito, chiede ai suoi cittadini di sostenerla agli occhi dei visitatori e lo chiede con tanta più urgenza “quanto più acceso era lo sdegno con cui i “palombari del sottosuolo sociale” si accanivano a lanciare invettive frementi contro l’immoralità cittadina” (Rosa, 1982: 11). In definitiva frattura con il modello manzoniano, ritenuto inefficace e ipocrita, in virtù di nuove esigenze nate con l’Italia post-unitaria e del modello francese, ora politicamente rivoluzionario ora scientifico-sperimentale in campo artistico-letterario, la Scapigliatura democratica esige dalla scrittura e dall’intellettuale solo il *vero*.

Milano, 1878: la metropoli rafforza il suo mito di “capitale morale d’Italia”¹ per sancirlo, pochi anni dopo, con l’allestimento dell’Esposizione nazionale delle arti e delle industrie (1881). È, ancora, l’anno in cui quella stessa Milano riceve tra le ‘appendici’ della rivista *La Plebe* la violenta provocazione di un nuovo modo di raccontare e denunciare “senz’arte né retorica”: *Milano sconosciuta*, a firma “Caio”, pseudonimo di Paolo Valera. Proletario, denunciato, esiliato, cronista delle sanguinose giornate di maggio ‘98, “pennaiuolo” instancabile. *Milano sconosciuta* rappresenta il suo esordio, il suo “parto selvaggio” (Giarelli, 1879). Ibrido al confine tra il romanzo sociale, il *reportage* e l’inchiesta (sulla scia delle esperienze di Corio e Giarelli) *Milano sconosciuta* offre al lettore, sotto l’influsso della cultura positivista, un inequivocabile quadro del quarto stato milanese, un’immersione così nuova e profonda da far guadagnare al suo autore l’appellativo di “palombaro del sottosuolo” (cfr. Ghidetti, 1982: 164), un testo così *nudo* da dichiararsi onestamente ed essere anche riconosciuto fin da subito nella sua potenza di *scandalo*:

Benché topo di libreria, sulle miserie della nostra Milano non ricordo alcun’opera, che si possa paragonare a quella del Valera, per l’inesorabile verismo dei fatti e delle descrizioni, la crudezza delle tinte (talvolta fin troppo spinta) e la temerarietà dell’autore nello svelare qualsiasi magagna sociale. Soltanto le persone assolutamente spregiudicate ed avvezze ai quadri più desolanti potranno leggere da cima a fondo la Milano sconosciuta ed anch’esse con molte riserve su certe conclusioni, narrazioni, immagini, frasi, ecc. Il meno che possa succedere al signor Valera è quello di venir lapidato. Eppure il suo scopo parmi altamente ed unicamente umanitario. Può essere

¹ Tale denominazione (che si fa risalire a Ruggero Bonghi), in seguito all’annessione di Roma allo stato italiano e al trasferimento della capitale politica, fu attribuita alla città di Milano in virtù del suo progresso tecnologico-industriale e del suo singolare fermento culturale. Al riguardo si veda in specie (Rosa, 1982).



incorso in errori per ultraradicalismo, ma fermamente credo indiscutibile l'assoluta sincerità del suo libro, a lui chissà quanto dannosa" (Cameroni, 1879).

Conseguenze queste previste da Cameroni che non tarderanno ad arrivare, quando Valera verrà più volte denunciato e condannato a causa di *Milano sconosciuta* per "offese al pudore" ed "eccitamento alla rivoluzione e all'odio fra le classi sociali"². *Milano sconosciuta* verrà ripubblicata altre sette volte, fino al 1923.

Scandalo. "Eccitamento all'odio fra le classi sociali". *Sconosciuta*. L'aggettivo del titolo ci rimanda inevitabilmente a qualcosa di ignoto, contiene in sé la promessa di una *rivelazione*. Eppure l'operazione valerana attraversa e supera il ritratto realistico e la mera denuncia, fino a tramutare quella promessa iniziale – custodita nel titolo – in un *disvelamento*, di una bugia da smascherare e inchiodare. E da qui la trasposizione dei fatti, di quelle perlustrazioni notturne di Valera e del suo anonimo gruppo tra vicoli, postriboli, carceri, brefotrofi, locande, tra prostitute, delinquenti e accattoni, tra gli odori pestilenziali. L'autore descrive ambienti, riporta dialoghi in milanese, si avvicina a questi personaggi e chiede di loro, delle loro vite. La narrazione lascia così emergere il conflitto tra tre immaginari (filtrati sempre attraverso l'occhio del "palombaro") di un medesimo disagio sociale: quello borghese, quello di Valera e quello della stessa "plebaglia immonda". Il testo diviene un campo di battaglia, le forze in contrasto segnano il varco verso la modernità, e nel segnarlo lo aprono. L'opera sfugge al suo autore e intende ciò che egli ancora ignora, o se non altro teme. *Sconosciuto*. Chiarissima la partenza: la denuncia della miseria in cui vive il quarto stato, in una Milano che ipocritamente lo ignora. Forza della denuncia è quella comunicativa, e a questo fine Valera ricorre a narrazioni di realismo spietato, organizzato secondo tre configurazioni, per lui vincenti: una dimensione *infernale*, la società della *menzogna*, lo *sporco*.

1. *Milano sconosciuta* o dei gironi infernali

Non senza sorpresa, nel testo una prima evidenza della metropoli è la sua dannazione. Una caratteristica che si delinea in tre diversi modalità: la topografia, gli aspetti descrittivo-immaginifici e, conseguentemente, il recupero del mito del viaggio negli inferi.

Procedendo per ordine.

Indizio cardine è la struttura, attraverso cui lo scapigliato recupera l'immaginario infernale dantesco, la sua topografia.

² Prefettura di Milano, Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo C. P. C., busta 5297, fascicolo n. 15066.



La perlustrazioni di Valera sono enucleate in capitoli singolarmente definiti, come mostrano gli stessi titoli di questi³. Ogni capitolo è dunque dedicato o a un ambiente specifico o a una tipologia umana peculiare, ed entrambe le due forme di classificazione non solo mantengono salda l'unità tematica e strutturale del capitolo stesso, ma tra esse coincidono. Ogni zona di Milano è rappresentata da Valera, dunque, come ambito precipuo per una determinata attività illecita o di una singola problematica sociale. Una formulazione che marca la sua rilevanza nel momento in cui si nota che lo stesso autore indica i personaggi ripetutamente come "peccatori", i luoghi come "bolge"⁴ e inserisce (mimetizzate e non) citazioni di versi danteschi, del Dante della *Commedia*; non a caso nell'*Inferno* a ogni canto corrisponde una zona geografica, a cui a sua volta corrisponde un peccato. Non è per nulla difficile, quindi, intendere come la descrizione di Milano venga innanzitutto filtrata attraverso una topografia riformulata da Valera non nella scrittura, ma già nel pensiero, attraverso un modello cardine della cultura italiana ed europea.

Il discorso si intensifica inoltrandosi per questi gironi ottocenteschi.

Dal percorso dantesco Valera preleva nuovamente la rappresentazione del peccato attraverso l'*orrido*. Se con Lessing si può affermare che per dell'*orrido* "ciò che rimane è solo lo sgradevole e l'informe" (Lessing, 2000: 93), il discrimine tra le due narrazioni è proprio nella percezione delle dicotomie *piacevole/spiacevole* e *forme/informe*. Infatti. "I soggetti che la *Commedia* presenta offrono una mescolanza di sublime e d'infimo" (Auerbach, 2000: 200), una commistione necessaria per delle rappresentazioni complesse che consentano che i "tre ordini, il morale, il fisico e lo storico-politico, in ogni momento presenti e in ogni momento riscontrabili, appaiano un'unica cosa" (Auerbach, 2000: 206). La presenza dell'*orrido* in Dante è dunque per un verso testimonianza e manifestazione dell'ordine morale e storico-politico, ma allo stesso tempo da questi è strettamente dipendente nella sua stessa prefigurazione. Ma ancora. Ne consegue che nella *Commedia* mediante sistemi allegorici e "quel fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama il realismo dantesco" (Auerbach, 2000: 207), *sgradevole* e *informe* siano esatta rappresentazione di una condizione immutevole (benché in avvenire) che coniuga *colpa* e *disperazione*, *peccato* e *punizione*, *orrore* e *pietà*, secondo una profonda prospettiva etica, forza centripeta del poema, motore del viaggio nel farsi desiderio e poi visione di Dio.

³ Dove dormono i Pezzenti, Via Vetraschi, Un Cul-de-sac, I tipi notturni, La locanda Berrini, I nottivagi, Le scuole da ballo, Alla visita, La Via del Guast, Soncino Merati, Dove alloggeranno i nostri eroi, L'ergastolo di Porta Nuova, Dove vanno i soldati, I buis, I contrabbandieri, I mentecatti, La Senavra (contin.), I pederasti, I morituri, Il Tivoli, Dove muore la "porca plebe", Gli abbandonati, I Ciappa Ciappa, Le ballerine, I nostri morti.

⁴ Es. "Dal pandemonio nell'inferno"; "Quando siamo discesi in quella gironda infernale, ci sentimmo una stretta al cuore"; "È in quest'antro infernale, le cui emanazioni nutrienti bastano per appettare un reggimento, che i soldati convengono a gustare le delizie dell'amore".



In Valera, invece, *l'infimo* non si coniuga col *sublime* e si ripiega su se stesso. *L'orrido*⁵ investe il lettore con violenza e si ripropone di capitolo in capitolo attraverso interviste e descrizioni che riconducono a due costanti: una visiva, volti e corpi smagriti e deturpati⁶, e una insieme olfattiva, la puzza, particolarmente di escrementi (aspetto che questo contributo approfondirà in seguito). Chiara la valenza della prima forma rappresentativa della plebe: i corpi dei personaggi appaiono come cadaveri vivi, zombie, uccisi da "quella malattia a cui la scienza dei parrucconi non ha ancora dato il nome: *la fame*" (Valera, 1878). Differentemente dal modello originario, qui *l'orrido* non è manifestazione di una *colpa esercitata*, ma di una *colpa subita*, è l'aspetto di un sopruso. Ciò ancora, però, non motiva l'inconciliabilità nella *Milano sconosciuta* di *infimo* e *sublime*. Questa si innesta nel delicato, ma fondamentale, passaggio che avviene in Valera dall'*orrido* al *brutto*. Il primo termine, infatti, a differenza del secondo, pretende non solo una valutazione, ma anche delle reazioni emotive di turbamento conseguenti ad essa. E se l'autore disgustato riesce a disgustare il lettore, non può evitare, nel riportare i fatti, di lasciar emergere la totale assenza di reazioni dei suoi personaggi alla vista di chi o di ciò che viene descritto come orripilante. Questa categoria ne risulta attenuata, banalizzata, normalizzata, perdendo ogni possibilità di opporsi o accompagnarsi al sublime, proprio quando la realtà è misurata secondo il punto di vista del quarto stato.

Medesima parabola per ciò che riguarda gli ambienti. Questi sono bui, maleodoranti e fatiscenti e Valera ottiene sgomento nel lettore attraverso due dinamiche di costruzione delle immagini, una *sottrattiva* o *sostitutiva* e una *accumulativa*: emblematici rispettivamente sono l'esempio dei "ballatoi tenuti assieme da funi" e quello (più volte reiterato) di letti ammonticchiati⁷ l'uno su l'altro (in cui dormono molte più persone di quante ce ne entrino) di una decodificazione e restituzione dell'*orrido*, della *povertà*, attraverso le categorie del *funzionale* e quella del *pubblico/privato*.

Nel primo caso. L'osservazione degli oggetti *ballatoio* e *fune* in relazione alla loro *funzione* denuncia: un *ballatoio* manchevole di strutture portanti, un in procinto di crollare, non più in grado di sostenersi e sostenere, di permettere l'affaccio e la comunicazione, di determinarsi come soglia, punto di contaminazione protetto, diviene un *ballatoio* in procinto di passare da uno stato culturale ad uno naturale (F. Orlando, 1993: 16-7); di contro una *fune* che modifica il suo utilizzo convenzionale, sacrificando parte della sua funzione, per assolvere a quella perduta dal ballatoio. Ne

⁵ Concetto più volte ribadito nel testo sia in forma aggettivale che come sostantivo (es. "Orrore! orrore! orrore!").

⁶ Es. "Una vecchia gibbosa, dagli occhi sprofondati in larghe occhiaie cispose", "vedere quelle gambe spolpate, quelle braccia secche come un randello, quelle faccie luride e scarne", "Teste senza capelli, bocche senza denti, petti senza mammelle...".

⁷ Es. "Letti o meglio canili fetenti, cariolati, addossati, accavallati, senza materazzi, senza lenzuoli, con solo pochi cenci che involano all'occhio indagatore tutta quella carne ammonticchiata!...", "Sucidi sacconi di paglia trita, l'uno addosso all'altro, su ciascuno dei quali dormono due esseri".



deriva un terzo oggetto, posticcio, che nel suo essere sintesi composita esprime tutta la sua precarietà in biblico tra vita e morte, poiché evidentemente la perdita di *funzione* coincide con la perdita di *identità*. Nel secondo caso, invece, la perdita di *identità* è insita nelle condizioni promiscue, dove dietro la scomodità del dormire tutti ammucchiati su sacconi si cela la dialettica tra *pubblico* e *privato*, dove la chiara perdita di intimità comporta un eccesso di contaminazione che sfocia nella massificazione, sancendo l'esordio nell'immaginario di fine Ottocento della *folla*⁸.

Questa folla, stanco esercito di zombie, ucciso dalla fame e inneggiato alla rivoluzione, si caratterizza, si diceva, anche attraverso la puzza elemento che rimanda in tal senso all'odore della disgregazione organica, oltre che in termini di realismo al dichiarato odore di escrementi che impregna le viscere di Milano.

2. La Vergine e La Vacca, o de La Bella e la Prostituta

Come si diceva dinamica motrice del testo è il rapporto *verità/menzogna*: scopo primo e urgente di Valera è smascherare la Milano borghese, disvelando di contro la *Milano sconosciuta*⁹. Ciò che è singolare è che l'autore nella sua denuncia del *vero* non

⁸ Si segnala a tal proposito che i personaggi di Valera sono tutti anonimi, tranne rarissime eccezioni. Gli unici nomi propri che si incontrano spesso sono quelli di personaggi letterari tratti da romanzi francesi di Hugo e Zola, con cui l'autore identifica le sue prostitute. Questa oltre che una forma di rispetto e umanità per queste figure che tanto commuovono Valera è la spia, tramite il procedimento dell'antonomasia, della fede che l'autore ha nella letteratura realista e naturalista, che abbate le barriere tra trasposizione artistica e *vero*.

⁹ Si riporta di seguito, a singhiozzi, l'esordio programmatico: "Non iscriviamo un romanzo à *sensation*. Noi, anziché condurvi per le dorate sale ove si esalano gli effluvi di mille grati odori, vi condurremo nei luoghi più orridi e puzzolenti: dalla cella di San Vittore all'ergastolo di Porta Nuova; dalla stamberga alla cascina; dal *baccalin* all'androne di un ospitale; dalla fetente locandaccia alla *guardina* [...]. | Lascieremo dietro le nostre spalle i sontuosi palazzi e le vie superbe, ove affluisce il fasto e l'opulenza, per riversarci in quelle sinuose viuzze, ove rigurgita quel battaglione di pezzenti, che la società incivilita non ha o non vuole accettare nel suo grembo. | Non avremo paura di sprofondarci nei bassi fondi sociali, per studiare, scandagliare nelle più intime laterbe quell'elemento etnicamente detto impuro, che galleggia nelle grandi metropoli. | Ci ficcheremo senza turarci il naso per certi sconosciuti *cul-de-sac*, e di là saliremo in certe stanzaccie d'ogni luce mute, ove pullulano i cenciosi, e dove bestemmiano i lor parenti, | L'umana specie, il luogo, il tempo e il seme | Di lor semenza e di lor nascimenti. | Narreremo da quanti anni non dormono sur un qualunque pagliericcio, e da quanto tempo hanno un punto interrogativo nello stomaco vuoto. | Diremo le lor miserie, i loro patimenti, i loro vizi e le loro virtù. | Seguiremo insomma questi infortunati [...]. | Troveremo gente che non ha mai gustato il bacio soave di una madre [...]. | Troveremo nobili aspirazioni soffocate, cuori eccellenti induriti come un masso. [...] Vedremo faccie allampanate, fronti rugose, guancie emaciate, mani scarse. | Vedremo l'ingegno rassegnato nel fango. | Entreremo nel ditlerio ove la lassitudine della carne non ha più prezzo; [...] vedremo [...] | il fiore appena sbocciato accanto a quello appassito. Bazzicheremo nelle tetre sentine dove il *lôcch* ha il suo regno, e ci soffermeremo nell'anticamera della prigione [...]. | Vedremo le Margherite sfogliare la loro camelia tra un valzer voluttuoso e un'orgia sensuale, come vedremo una moltitudine di morituri cadere estenuata sullo sdraio della vergognosa carità cittadina, di quella malattia a cui la scienza dei parrucconi non ha ancora dato il



Elvira M. Ghirlanda

Milano sconosciuta

A Journal of the
Social Imaginary

menziona mai il *falso* a cui quello si oppone, non solo perché fin troppo evidente al suo lettore, ma soprattutto perché Valera vuole che emerga dalla sua esposizione dei fatti, come una fotografia dal suo negativo¹⁰. Il rapporto *buio/luce* infatti domina in *Milano sconosciuta*, in senso invertito rispetto alla *metafisica della luce* dantesca. Ciò che Valera intacca è l'equivalenza *bello-giusto-luminoso-vero* (e di contro *brutto-colpevole-buio-falso*)¹¹, culturalmente sintetizzato sotto il concetto e il nome di *dio* (e di contro *demone*), come dichiara la stessa parola *dio* (lat. *deus*) che si sviluppa da una radice ariana *div=diu, diau* che esprime appunto splendore, da cui ancora il latino *dies*=giorno, il greco *Zeus* o il sanscrito *divya*=*celeste*, bello. Così come i termini *demonio* e *demone*, conservano in sé il seme della *menzogna* come atto di *separazione*. Si osservino le seguenti immagini valerane, rispettivamente della Milano *borghese* e della Milano *sconosciuta*: "Milano, la bella, [...], la splendida Milano, [...], il suo ridente e sempre fiorito giardino, i suoi corsi spaziosi, le sue luminarie, le sue vie lunghe e larghe, ecc.", "catapecchie piene di crepacci, umide, scrostate, diroccate, buie, puzzolenti". Si relazionino adesso alle riflessioni contenute nel testo:

Cercate nelle loro budella vuote e troverete il *reo*. Cercate nei vostri costumi, nelle vostre leggi, nelle vostre infamie [...]; quando vediamo perfino il governo impinguire le proprie casse coi frutti di quell'oscuro mercato, allora ci sentiamo in diritto non solo d'insultarvi, ma di chiedervi chi sia tra voi e l'accusata più colpevole. | Di qui non si scappa. | È il problema di Amleto: *to be or not to be*: scioglietelo, e poi dateci risposta¹².

La sfasatura delle analogie precedenti è evidente, tra l'una e l'altra si invertono i termini e concetti di approdo. A partire dal *bello* si giungerà, dunque, al *falso*.

Per rintracciare la devianza è necessario invertire, questa volta, partenza e arrivo, percorre cioè la sequenza a ritroso: *vero-luminoso-giusto-bello*, la bellezza (così la

nome: *la fame*. | Andremo di notte girelloni [...]; - vedremo il padre e la madre lucrare sul corpo della propria figlia; vedremo il marito insudiciare il letto matrimoniale per pochi quattrini. | E quando avremo frugato in tutta la Milano sconosciuta; quando avremo narrata tutta la turpitudine di quei rigagnoli dalle acque stagnanti; quando avremo fatto sfilare il grosso drappello dei cenciosi e degli spostati [...] - quando avremo imprecato e pianto, collo schianto nel core, ci recheremo silenziosi in un luogo quasi ignorato, ove s'asconde quel mucchio di carne plebea, e là su quelle zolle illagimate, senza agitare alcun cencio politico, genuflessi spargeremo lagrime e fiori. | Ecco ciò che vedremo, ciò che faremo, ciò che narreremo senz'arte e senza rettorica".

¹⁰ Non a caso a proposito delle descrizioni valerane i contemporanei parlavano di "fotografie" e "tecnica fotografica".

¹¹ Successioni in cui sono proprio le suggestioni di *luce* e *buio* a far traghettare dal *giusto* al *vero* e dal *colpevole* al *falso*.

¹² Si confronti anche il seguente esempio: "E poi si ha il coraggio di chiamarli miserabili, di dirli senza religione, pieni di superstizioni, disgustosi, irascibili e di una rozzezza selvaggia. | Gli imbecilli! | Ma che cosa volete aspettarvi da quel battaglione che avete punito dalla culla alla tomba, da gente che odiaste e aveste sempre in orrore! | Che cosa volete esigere da una plebe cresciuta in mezzo alla prostituzione e al carcere, in mezzo alle turpitudini ed ai digiuni? Che cosa volete infine aspettarvi da coloro ai quali negaste perfino il mezzo di guadagnarsi un pane onesto?".



bruttezza) diviene forma ed espressione di un contenuto etico. Viceversa in Valera: *falso-luminoso-giusto-bello*. La possibilità di congiunzione *falso* e *luminoso*, avviene attraverso *l'inganno*, che Valera traduce e rappresenta in specifici oggetti, che evidentemente fungono da comune veicolo del concetto. Tornando al testo si può notare come significativamente inserisca nelle descrizioni della Milano *diurna* i *belletti*, i *trucchi*, nello specifico *cipria* e *profumi*. La Milano *borghese* si 'imbelletta', quindi si abbellisce, cerca di arrivare al *bello*. Un percorso ottenuto attraverso due oggetti che, oltre a creare una personificazione femminile della città, agiscono coprendo, mascherando, nascondendo ciò che è *colpevole*¹³. Il primo potere che esercita la borghesia è quello archetipico della *maschera*: il piacere e la possibilità di dissimulare il reale e rendere visibile ciò che non è, e più celatamente di *fare paura*¹⁴. Una possibilità che diviene potere, poiché equivale al *lusso*¹⁵ che la plebe non si può permettere di indossare. La plebe rimane nuda, povera e depauperata. Ricorrono con enorme frequenza nel testo i prezzi dei corpi femminili, e solo di essi. Una sistema che dichiara apertamente il conflitto col mondo borghese quando Valera commenta: "Addio fanciulla data in pasto per quaranta centesimi! | Tu vali più di una vergine dell'*High life* milanese".

Ma quale il rapporto tra queste due donne, tra la bella e la prostituta?

Anche qui a diversi livelli risponde il testo.

Si considerino due passi a confronto. Nel primo, il solo in tutto il testo ambientato di giorno (poiché tratta della visita obbligatoria delle prostitute al "sifilicomio"), la prostituta incontra due donne della borghesia milanese, queste insultano con l'appellativo dispregiativo di *vacca* la prima, che reagisce fisicamente attaccandole¹⁶. Si legge lo sdegno della classe borghese, il composto e inattaccabile disprezzo. Si legge, di contro, la rabbia del giudizio subito, dell'innocenza negata, la rabbia per un peccato inevitabile privo di colpa, la rabbia di non poter essere mai riconosciute e valutate

¹³ "O voi che coprite di cipria le piaghe puzzolenti, voi che non avete che insulti per la donna caduta, voi che non avete per questi *così* che castighi e fame, voi infine che non vi commovete dinanzi a quelle faccie distrutte dalla miseria e dalla sifilide, entrate in quelle case. | Entrate!", "le piaghe si sanano non celandole, ma svelandole".

¹⁴ «il travestimento (*travesti*), la mimetizzazione (*camouflage*) e l'intimidazione (*intimidation*)» (Caillois, 1998: 19).

¹⁵ Si segnala con Eco "un passo di Marx (*Manoscritti economico-filosofici del '44*) dove si ricorda come il possesso del denaro possa supplire alla bruttezza: " [...] Il mio denaro non tramuta tutte le mie deficienze nel loro contrario?" (Eco, 2007: 12).

¹⁶ "In questo mentre due cosidette oneste, passano, le sfiorano la sottana e bisbigliano "l'è una *vacca*". | Quel contatto e quella frase producono l'effetto di un ferro arrostito al fuoco e posto subitamente sul corpo pigiato di un uomo. | La prostituta butta a terra il libretto della visita, rota e come una tigre si scaraventa sulle sgraziate. | I capelli posticci in un attimo volano all'aria: la veste è lacerata giù senza compassione: le facce graffiate, i petti irrigati da strisce di sangue. | Tre corpi a terra si rotolavano, si schiacciavano e si sprofondavano le ugne nelle carni. | era una lotta disperata, disuguale, feroce: una contro due. | Finalmente escono dal sifilicomio due agenti di P. S. in borghese e dividono quelle lionesse. | La prostituta venne all'istante imprigionata".



“vergini dell’alta vita milanese”. In merito lo stesso Valera commenta: “Parent-Duchatelet, che è l’uomo più autorevole in questa materia, dice infatti che la vista delle madri e delle donne oneste è per le prostitute insopportabile, e talvolta si compiacciono di insultarle, per vendicarsi in qualche modo del disprezzo che esse ricevono”.

Il secondo passo, invece, ambientato in un bordello, vede interagire tra loro i frequentatori del luogo e ancora una volta la prostituta viene appellata con termini dispregiativi¹⁷. Ma quale la differenza tra i due. Nel primo caso non solo la frase è sussurrata e identificativa, espressione di chi vede una cosa rara e minacciosa, ma è *eufemistica*, e l’eufemismo è il tentativo di rendere un concetto *tabù* socialmente più *legittimo* ricorrendo a un immaginario meno deviante, quello, in questo caso, dell’animale d’allevamento, acculturato. Diverso il secondo caso, dove il termine triviale indica una competenza assodata. Punto in comune: la prostituta si distingue immediatamente come tale, la prostituta è solo una prostituta, la pietà è solo negli occhi di Valera e del suo gruppo, né nella borghesia, né nella stessa “plebaglia”.

Il corpo della fanciulla plebea svenduto denuncia la svalutazione e mortificazione della *bellezza*, di quella bellezza che corrisponde al *giusto*. Il rapporto *luce/buio* non traccia quindi come in Dante un percorso ascensionale escatologico, ma imprime sulla pagina, come su una pellicola, il rapporto *bene/male*. La ragazza svenduta espia evidentemente una colpa che non ha commesso. Ed è qui l’ultimo recupero dantesco. Più volte nell’*Inferno* Dante viene a tal punto sconvolto dal dolore e dalla dannazione altrui che piange, addirittura sviene. Così Valera, ricalcando anche la modalità linguistica di Dante, osserva e si commuove¹⁸. Conforta queste figure, si duole per la perdita della bellezza, della luce, perché sa che si tratta di una espropriazione, compiuta dalla classe borghese per affermare il valore aristocratico che le manca, indossandone la maschera. Pietà e dolore in Dante, però, indossano la catarsi. Infatti il percorso dantesco segue un movimento verticale (discensionale nello specifico e poi ascensionale) dalla superficie terrestre al suo centro (per risalire attraverso *Purgatorio* e *Paradiso*, fino all’*Empireo*), l’inferno è (secondo modelli religiosi e filosofici) un cono costituito da gironi il cui ordine è determinato dalla gravità del peccato espiatovi: dal meno grave al più atroce. Ed è questa una struttura fondamentale nella significazione etica della *Commedia*. Il viaggio di Valera è, invece, orizzontale. Tale direzione indica, quindi, il percorso lungo una *Milano sconosciuta* dove i peccati di delinquenza e

¹⁷ “Uno sbracato di uomo dal cappellaccio unto, bisunto, ammaccato: dall’occhio fulvo e strisciato di sangue: dalle labbra grosse e pavonazze: dall’abito a larghe chiazze: dalle scarpe spellate e sorridenti, vomitava quante bestemmie sa dire un camalo sul Molo della Superba. | Al solo vederlo si rabbrivisce. | – Esci o puttana, o carogna puzzolente, o ti caccio in gola questa *negrosa* (mano), vociava, mostrando il pugno, quel forsennato. | Svergognata bagascia, figlia di troia”.

¹⁸ Es. “Oh! vedere quelle gambe spolpate, quelle braccia secche come un randello, quelle faccie luride e scarne, in mezzo a quei teneri fanciulli, che scontano una pena che non hanno commesso, e non sentirsi spezzato il cuore, non è cosa possibile. | Dinanzi a quello spettacolo senza nome ci sentimmo un bisogno di piangere. | Le lagrime arrestano talvolta la mano che vorrebbe lavate col sangue le nequizie dei gaudenti. | E piangemmo”.



prostituzione non equivalgono a colpe, le quali ricadono invece su un secondo soggetto; da qui l'assenza di espiazione, poiché in assenza di colpa ogni errore si equivale all'altro. Ciò che muore è la dimensione etica del viaggio, Valera non percorre uno spostamento, ma ripercorre lo stesso luogo che, privato della sua maschera, muta nel paesaggio. Ciò che vive è il ribaltamento estetico che va di pari passo con l'orizzontalizzazione del piano etico della cosmografia dantesca. Non c'è discesa, perché ciò che si deve mostrare è il secondo piano latitudinale, è, paradossalmente, negazione della discesa. Negazione della possibilità, quindi, di ascesa. Non è una *Milano sconosciuta*, perché lontana e profonda come l'ultimo girone luciferino, è *sconosciuta* proprio perché vicina, al punto da essere, senza identificazione, la medesima "capitale morale" incipriata. In questa frattura tra essere e identità – una crepa decisamente più profonda di quella tra essere e apparire, la quale mantiene comunque una forma di consapevole unità – è il nucleo di dolore e perturbanza della *Milano valerana*. In questo processo di identità mancata la complementarità delle due realtà (l'essere e il non essere allo stesso tempo unità) le mostra una per l'altra, vicendevolmente *Unheimlich*.

3. Il disvelamento del figlio deforme o della *sconosciuta*

Ultimo punto, già toccato, perché attinente e liminare all'*orrido*, è lo *sporco*, tuttavia il tema mostra sostanziali implicanze con la categoria *puro/impuro* da necessitare di una considerazione isolata.

Indubbiamente una prima lettura dell'immagine olfattiva è descrittiva in termini di realismo. Una seconda può evocare, si diceva, in considerazione delle valenze mortifere dei quadri sociali ritratti da Valera, la decomposizione. Ma vi è un terzo livello che parla della città e di questi personaggi attraverso l'oggetto chiamato in causa da Valera in tali descrizioni: il rifiuto organico, con implicito riferimento anche alle *feci*¹⁹.

Innanzitutto reputo doveroso – doveroso nei confronti di una penna incensurabile – che la trattazione in termini unicamente olfattivi da parte di Valera non è una forma di rispetto del lettore, di cedimento a un tabù. No. Valera evoca feci e secrezioni corporee²⁰ attraverso questo solo senso per altre ragioni. Innanzi tutto perché è il *senso* principale con cui il suo lettore ha esperienza del rifiuto *altrui*. Secondariamente, e in maniera strettamente connessa al primo motivo, in quanto attraverso l'immagine olfattiva l'autore può esplicitare la potenza contaminativa dell'oggetto, che così ha modo di avvenire attraverso un canale più ampio del circostanziale contatto fisico, poiché

¹⁹ Es. "Nessuno immaginerebbe di trovare in questa capitale morale, dei viottoli dove non scende mai un raggio di sole, dei vicoli, dei crocicchi dove si respira un'aria gravida di miasmi micidiali, delle viuzze dove s'è costretti rimboccare i calzoni tanto sono coperti di immondizie e di escrementi solidi e liquidi".

²⁰ Del resto "tutto ciò che esce dal corpo (come il sangue) è fonte di impurità" (Douglas, 1993: 75).



esso va evitato come traduzione di un *pericolo*. Del resto lo statuto dell'*igiene* ordina e impera sulle nostre strutture sociali in termini di *contaminazione* e *separazione*. Separare il *sacro*, distinguere *puro* e *impuro*, è "uno sforzo messo in opera per organizzare l'ambiente" (Douglas, 1993: 32).

Si può notare infatti come da un lato lo sporco della Milano *sconosciuta* in quanto lasciato là, in spazi pubblici, non crei contaminazione, perché è un ambiente entro cui non vi è differenziazione. Diverso invece per la "capitale morale"²¹. La separazione dal rifiuto è l'azione sacrificale su cui Milano si è fondata come mito *morale* nell'immaginario collettivo dell'epoca: il discrimine tra *essenziale* e *superfluo* (La Cecla, 2002: 99), un discrimine obbligatorio per la dimostrazione della ricchezza. Nell'emarginazione del rifiuto, nell'eliminare quello organico restituendolo alla natura (con le fogne), questo viene rimosso, come vergognoso, come disprezzato. Milano *sconosciuta*, è una Milano di rifiuti, una città fatta di quelle "informi, primordiali 'cose' che sono le feci" (Orlando, 1993: 17). E se quindi sostanza e forma hanno una rispondenza, la Milano *sconosciuta* è essa stessa il *rifiuto* (dal dono allo scarto nel ciclo del rimosso), la *creazione rinnegata*. Ed allora prende una luce particolare quell'immagine iniziale che ci da Valera della "capitale morale", quella di una madre che rinnega il figlio: "quel battaglione di pezzenti, che la società incivilita non ha o non vuole accettare nel suo grembo". Madre e figlia. Milano *Heimlich* e *Unheimlich*. Familiare e perturbate vicendevolmente. Immagine simbolica che istituisce con *Milano sconosciuta* il mito della *capitale reietta*.

Coerente. Probabilmente onesto. Non necessariamente artistico (non è del resto l'*arte* il suo fine), ciò che Valera scrive, ma atto di piena responsabilità. Dono che l'autore offre per consegnare consapevolezza. Ma Valera si sbaglia. Commette un errore di valutazione nelle sue aspettative. Come rilevato attinge sì a un recuperato immaginario infero, denuncia sì attraverso il mito della *Verità* e della *Menzogna*, ma lo fa senza il filtro artistico che rimastica il reale consegnandolo opera d'arte, reificato. E soprattutto lo fa mettendo in moto, in questo *reale grezzo* (non lavorato), la dinamica *puro/impuro*. Ma "riflettere sullo sporco comporta la riflessione sul rapporto tra l'ordine e il disordine, l'essere e il non essere, il formale e l'informale, la vita e la morte" (Douglas, 1993: 37), equivale a riflettere su "idee [...] altamente strutturate" e strutturanti. Innescata questa dialettica Valera non può arginarla a sola origine (cioè causa) della *Milano sconosciuta*, perché a questa diviene immediatamente risposta.

Un'operazione che si mostra viva nella reazione all'opera. Infatti davvero in pochi (e tra tutti Cameroni) sono riusciti a non lasciarsi arrestare dall'*orrido*, accogliendo l'atto di verità compiuto da Valera. Oltre le denunce, gli scandali entro quelle fette sociali accusate dall'autore, gli stessi amici "follaiuoli" hanno condannato l'opera. Emblematico il caso di Francesco Giarelli, anch'egli autore, prima ancora di Valera, di

²¹ "La [...] igienica [...] Milano" vs "Non avremo paura di sprofondarci nei bassi fondi sociali, per studiare, scandagliare nelle più intime laterbe quell'elemento etnicamente detto impuro, che galleggia nelle grandi metropoli", oltre a il termine *impuro* si noti il verbo *galleggiare* che chiarisce l'identità metaforica delle feci.



inchieste simili, a cui Valera invia nel 1879 una copia di *Milano sconosciuta*, prima di ripubblicarla in volume. La lettera di riposta di Giarelli è pubblicata da Valera stesso ad apertura dell'edizione '79, una lettera a cui seguita ancora una risposta dell'autore in una successiva edizione nel 1880. Senza entrare nei meriti del dibattito artistico-letterario, si evidenzieranno i punti funzionali all'emersione del conflitto tra *puro* e *impuro*, adesso in conseguenza all'opera.

Due i nuclei rilevanti della lettera di Giarelli. Il primo è il suo dichiarare di aver letto "davvero il tuo libro dalla prima all'ultima riga, meditandolo, sviscerandolo, arrestandomi ai punti più scabrosi, più volte gittandolo via, più volte riprendendolo" (Giarelli, 1879: 11). Un passo in cui è esplicitata la difficoltà rispetto al crudo realismo. Giarelli prosegue accusando Valera di non aver seguito i consigli mirati a rendere più usufruibile l'opera, lo accusa di aver ecceduto in nome del *vero* nei dettagli scabrosi²². Secondo punto. Giarelli, ostile in "qualità di italiano, di cittadino, di marito e di padre", accusa Valera di estrema indulgenza, di "giustificazione" e incitamento alla "rivoluzione", come cura per la "malata"²³. Una risposta reazionaria, sulla cui posizione si trovano certamente anche altri intellettuali milanesi da ascrivere a quella "società di letterati" costituita da Carlo Righetti (Cletto Arrighi), Aldo Barilli,

²² "per la quale [Milano sconosciuta] né studi pazienti, n. fatiche interminabili, n. spese non indifferenti hai risparmiato, pur di incarnare il tuo scopo di lanciare al pubblico un libro sui generis, che corrispondesse ad una vera battaglia dei pochi contro i molti, dell'avvenire contro il presente. Hai stancati gli addetti alle biblioteche per avere sott'occhi tutti i volumi che o trattassero o lambissero il bruciante argomento: hai girato sotto Milano, ne hai sondate le fogne, ti sei aggirato ne' suoi anfratti più bui, insomma, nulla hai tralasciato perché il tuo libro riuscisse un vero e completo album di fotografie. | E per questo lato hai raggiunto la meta. [...] Avendo, direi quasi, fuso te nel tuo libro, che sotto un certo rispetto può dirsi carne della tua carne - ti attaccasti ad esso col vero istinto della tua conservazione personale. | Un amico ti diceva: | - Sopprimi di pianta questo o quel capitolo. Dell'orribile ce n'è abbastanza, senza elevarlo alla potenza cubica... | E tu al consiglio chiudevi, novello Ulisse, le orecchie turate di cera ripetendo: | - Questa è la verità. | Un altro ti ha detto: | - Dà un taglio netto a tutto ciò che può parere confinante colla rettorica della frase e della immagine. Fa un lavoro d'epurazione persino nell'ortografia talora enfatica. Abolisci l'asma di certi periodi. | - No, no, - tu hai ripetuto - nella bettola, nel ditterio, nella prigione, non si va innanzi col profumo di muschio e di violetta. Questa è la verità. | Un terzo ti soggiungeva: | - Modifica questa frase: gira quell'altra, cancella queste orrende parole che oggi sono messe al bando in ogni genere letterario, o almeno sepolte sotto il pietoso manto di circonlocuzioni, dovunque ammesse ed accettate. | E tu di rimando: | - Niente affatto. I miei attori parlano così. Chi non li vuole ascoltare, padronissimo. Io non posso, non devo, non voglio tradire la loro figura morale. Questa è la verità" (Giarelli, 1879: 19-21).

²³ "Ma io non inspingo la mia compassione sino alla giustificazione piena ed assoluta dell'ozioso, del vagabondo, del borsaiuolo e del ladro. Ma io non invito chi ha rubato una volta a rubare una seconda per il bel gusto di punire due volte la società dell'effettivo delitto d'averlo obbligato a rubare la prima per non morir di fame, e di non averlo riabilitato dopo l'espiazione della pena. [...] Ma non legittimo la rivolta nelle carceri, e la giustizia sommaria dei carcerati sui carcerieri" (Giarelli, 1879: 16). È questa divergenza ideologica tra i "due palombari" a divenire la matrice di un distacco che da teorico diviene sempre più concreto circa le cause e le stesse soluzioni. Si che i rimedi suggeriti dal follaiuolo, "che vorrebbero essere eroici, [...] invece possono uccidere l'ammalata senza ulteriore speranza di resurrezione e di discendenza" (Giarelli, 1879: 14-5).



Ferdinando Fontana, Ezio Colombo, Otto Cima che, insieme a Giarelli, avrebbe pubblicato, nel 1888, in due volumi (come alternativa, polemica, a *Milano sconosciuta*), *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, nella cui prefazione Valera e i suoi personaggi vengono derisi²⁴. Nuovamente attraverso il mascheramento il volto della capitale morale è intatto. Attraverso infatti la potenza dell'ironia si compie il ribaltamento della derisione che condanna nell'immaginario pubblico Valera e i suoi eroi come "nuova apoteosi della puzza e della sporcizia", eroi alla "Muzio Scevola". In questo disprezzo collettivo, in quel dettaglio scabroso che ha portato Giarelli a posare più volte il testo, ha origine lo scandalo, in cui si traduce l'ansia e la paura, quella "paura specifica che blocca la riflessione" entro cui si confonde l'impurità come "rappresentazione" (Ricoeur, 1970: 271). Infatti "dove c'è lo sporco c'è il sistema" (Douglas, 1993: 77), poiché *quello* identifica "il sottoprodotto di un'ordinazione e di una classificazione sistematica delle cose". E dove c'è lo scandalo, "non ci sono più tabù, e dunque non vi è più ordine" (Barthes, 1993: 242). L'individuazione di una *anomalia* o *ambiguità* in merito si colloca esattamente in bilico tra *purezza* e *pericolo*. Il rischio di contaminazione si attiva anche nelle frange democratiche, poiché se solo "dove non c'è differenziazione non c'è neppure contaminazione" (Douglas, 1993: 246), tra Giarelli e quella *sconosciuta* la differenziazione è presente.

L'anomalia attestata nella *Milano sconosciuta*, tanto perturbante e minacciosa per Milano stessa, la dichiara nuovamente Valera nella risposta del 1880: "Soffermarsi all'atto, non voler andar più in là della scorza, è paura di volersi trovare in faccia ad un terribile problema. È paura di trovarsi innanzi allo spaventevole dilemma: quale tra il giudicante e il giudicato è il vero colpevole?"²⁵ (Valera, 1880: 26). Una domanda che rivolta l'assetto sociale, che se ascoltata rischia di essere un incitamento alla rivoluzione, alla distruzione di quell'ordine sociale che sta portando Milano al suo apogeo, alla sua facciata di moralizzatrice. Già nei "volumi del 1881 non c'è traccia di questa realtà miserevole"²⁶ (Rosa, 1982: 83).

²⁴ "Chi scrive queste pagine si è chiesto qualche volta donde fosse venuta a quei pubblicisti la smania di razzolare nel putridume, di scarnificare le piaghe purulenti, di fiutare tanti fetori, di descrivere tanti odiosi spettacoli e soprattutto di ripetere tante cose puttanesche ormai sapute e risapute anche dai cretini. E tutto ciò con quelle frasi epiletiche, esagerate o sciatte, che non dicono ormai più nulla perché hanno l'aria di volerne dir troppo. Che cos'è in nome di Dio questa nuova apoteosi della puzza e della sporcizia; questo eroismo da Muzio Scevola di scendere continuamente negli slerquili; questa mortificazione di mutarsi tanto spesso in commessi della società Vespasiana; questo soffermarsi soltanto nella parte più lurida della società milanese? [...] Disgraziati pubblicisti, condannati a tanta jattura volontaria della vista, dell'udito e dell'olfatto, io vi compiango. [...] Oh tu Paolino, che tanto ti affannasti co' tuoi lerci opuscoli per *ingolfarti nelle bolgie maledette* ad aspirare *senza neppur turarti il naso* la pestilenziale putredine di quelle morte gore..." (Arrighi, 1888: 7-8).

²⁵ E continua: "chi può dire da qual parte trabocchi la bilancia, quale il reo e quale il giusto?", quando "la canaglia chiama ladra la borghesia e viceversa" (Valera, 1880: 28-9).

²⁶ "la ricca Milano, nel momento in cui fa mostra di sé, è convinta di aver già approntato le soluzioni più adeguate: [...] inutile dunque adattarsi sulle descrizioni "romanzesche" delle condizioni miserevoli delle popolazioni più povere; meglio, piuttosto, delineare il quadro positivo delle istituzioni che in breve tempo



Valera s'inoltra in una zona d'ombra entro cui si agita ciò che non si può dire, o perché non ci si riesce o perché non si deve: *l'indicibile* e *l'interdetto*. Ma se la prima categoria custodisce in sé il mistero di un *Altro* inesprimibile per una lontananza ascensionale, diversamente *l'interdetto*: è il silenzio represso su ciò che è pericoloso, è la parola taciuta come confino di un *altro* infettivo, è il male negato, il *brutto*. Liberare *l'orrido* ("vi condurremo nei luoghi più orridi e puzzolenti"). Non più *l'Autore*, in grado di veicolare (anzi il solo a poterlo fare) il *kalòs kai agathòs*, perché è un paradigma non solo inattuale, ma disfattosi. Ancor prima dell'*eroe*, del suo racconto (il mito, *l'epos*), a morire è *l'aedo* e la percezione di "un tempo assoluto" (Bachtin, 2001: 454). Un lutto che verrà assorbito e realizzato solo nel XX secolo, ma che ora inizia la sua celebrazione sotto la firma "Caio", un autore anonimo perché qualunque. L'impossibilità del canto è nell'urgenza della denuncia. Il recupero dell'*Inferno* dantesco, paradossalmente proprio mediante l'inadattabilità del modello nelle sue intime strutture di salvazione, denuncia l'impossibilità di arrivare a Dio, la sua assenza e falsità²⁷, preludio alla morte di Dio, intesa come la fine di un sistema di valori assoluto di riferimento. Quello stesso sistema eternato dai cantori e al medesimo tempo da questi evocato come modello di costruzione identitaria culturale.

La fine di tale paradigma porta Caio a scendere per strada. E a perdere. L'assunto simbolico e perturbante della narrazione valerana è stato più forte della constatazione, l'immaginario ha nuovamente prodotto (ma allo stesso tempo vinto) il fatto e la storia. Valera ha apparentemente perso contro la sua contemporaneità, non ancora pronta ad accogliere il verbo di un autore fattosi carne della folla. Bisognerà aspettare gli anni '70 del XX secolo, quando morto e ormai innocuo, Valera sarà restituito "vergine". Quindi *puro*. Infatti la posizione cruciale assunta e portata avanti da Valera con *Milano sconosciuta*, funge da vaso di Pandora, la cui apertura segna il transito verso la modernità. Nella sua denuncia Valera libera il *peccato*, *l'orrido*, *l'impuro*, *l'interdetto*, *l'identità* dileguatasi nella *folla*, *l'autorialità* umanizzata in *Caio*, schiudendo il varco e la ridecodifica di *puro* e *impuro*.

Bibliographie

- Auerbach E. (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi.
Arrighi C. et al. (1888), *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, Aliprandi.
Bachtin M. (2001), *Epos e romanzo*, in Id. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

avrebbero garantito anche ai *reietti* sicurezza di vita e di lavoro" (Rosa, 1982: 83). Uniche voci di dissenso saranno ancora Valera e Corio.

²⁷ "Una stamberga dalla cui parete pende un crocifisso, quasi a testimoniare la sua impotenza innanzi a tanta ingiustizia umana", "Là, nel tempio del dio falso e bugiardo".



- Bartehe R. (1993), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Caillois R. (1998), *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Cortina Editore.
- Cameroni F. (1879), *Milano sconosciuta. "Studio sociale"*, *L'arte drammatica*, 22 feb. 1879.
- Eco U. (a cura di, 2007), *Storia della bruttezza*, Torino, Bompiani.
- Douglas M. (1993), *Purezza e pericolo*, Bologna, il Mulino.
- Ghidetti E. (1982) *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana.
- Giarelli F. (1879), *Lettera all'autore*, in P. Valera, *Milano sconosciuta*, Milano, C. Bignami e C.
- La Cecla F. (2002) *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*, Milano, Elèuthera.
- Lessing G. E. (2000), *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica.
- Orlando F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Prefettura di Milano, Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo C. P. C., busta 5297, fascicolo n. 15066
- Ricoeur P. (1970), *Finitudine e colpa*, Bologna, il Mulino.
- Rosa G. (1982), *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Valera P. (1878), *"Milano sconosciuta"*, *La Plebe*, dal 26 marzo al 30 settembre 1878.
- Id. (1880), *Milano sconosciuta*, Milano, G. Ambrosoli e C.