

NICOLA DE BLASI

«UN ITALIANO DI RIPIEGO»:
GLI OCCHI CONSACRATI DI ROBERTO BRACCO
DAL NAPOLETANO ALL'ITALIANO

1. La storia redazionale del dramma *L'uocchie cunzacrare*¹ di Roberto Bracco permette di osservare come l'autore realizzi l'intento consapevole e dichiarato di imitare il modello verghiano. Il dramma, scritto originariamente in napoletano, fu successivamente tradotto in italiano dallo stesso autore, con una di quelle operazioni di adeguamento linguistico tutt'altro che rare (si pensi a simili interventi di Luigi Pirandello o di Eduardo De Filippo) nella vicenda dei testi teatrali. Proprio come accade nel caso della traduzione pirandelliana di *Liolà* anche Roberto Bracco ritiene utile chiarire la sua scelta, quando decise di tradurre il testo dialettale datato 1916. La versione italiana apparve a stampa nel 1921, presentata con questo titolo già di per sé eloquente: «*Gli occhi consacrati dramma napoletano in un atto (Versione dal dialetto, approssimativamente italiana)*». Il dramma era preceduto da una lunga *Autointervista*² nata, come si deduce dalle prime battute del testo, dalla volontà di giustificare la traduzione, motivandola in primo luogo con la necessità di proporre il lavoro ad attrici estranee alla recitazione dialettale:

[...]Riproduco qui, stenografata, l'autointervista che mi sono imposta dopo d'aver tradotto in italiano il mio dramma dialettale *L'uocchie cunzacrare*

¹ Il testo dialettale *L'uocchie cunzacrare* si legge in ROBERTO BRACCO, *Teatro*, vol. X, Milano Palermo Napoli Genova Bologna Torino, Sandron, 1919, pp. 233-294: da questa edizione si traggono le citazioni del testo napoletano.

² *L'Autointervista* precede il dramma *Gli occhi consacrati* in ROBERTO BRACCO, *La piccola fonte. Il piccolo santo. Gli occhi consacrati*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 199-205: da questa edizione si traggono le citazioni del testo italiano. La versione italiana è stata edita per la prima volta in ROBERTO BRACCO, *Teatro*, Milano Palermo Napoli Genova Bologna Torino, Sandron, 1925, volume XI, p. 245 e sgg. (*Autointervista* alle pp. 247-253).

di cui le interpretazioni di Maria Melato e di Emma Gramatica hanno rinverdito la fortuna e l'hanno acclimatata sulla scena nazionale:

- Mi dici perché hai tradotto... in italiano *L'ucchie cunzacrate*, il dramma più napoletano che sia mai uscito alla luce sotto il cielo di Napoli?
- Il perché è semplice. Mi premeva di cavarne qualche quattrino di più.
- È un perché deplorable!
- Quel che mi sembra più deplorable è che le condizioni le vicende e le abitudini del Teatro partenopeo impediscano che a un grandissimo successo, come quello ottenuto dal mio dramma al suo apparire, risponda un adeguato compenso finanziario».

Nella prospettiva che il testo permette di ricostruire, si comprende che a suggerire una dichiarazione giustificativa non è tanto l'abbandono del napoletano a favore dell'italiano, quanto la volontà di precisare, al fine di evitare eventuali equivoci o critiche, che l'italiano adottato nella traduzione è volutamente distante dalla norma della lingua della tradizione letteraria. Non manca peraltro, nella prima parte dell'*Autointervista*, l'affermazione della validità e della tenuta artistica di una traduzione:

- Ma non credi d'aver fatta una transazione da cui il tuo certificato d'artista è rimasto alquanto macchiato?
- Non lo credo punto.
- Io, sì. Per un artista è una transazione volgare in lingua un dramma nato in dialetto.
- Non ne ho il convincimento.
- E del tuo convincimento puoi dirmi i motivi?
- Sicuro!... Nessuno si è mai scandalizzato per una commedia che, scritta in francese o in russo, sia stata voltata in polacco o in inglese o in giapponese. E si ricorre alla "traduzione" sempre che si voglia offrire una cosa scritta nel tale o tal altro idioma a lettori o ad ascoltatori che non hanno il bene di conoscerlo. Non c'era ragione di eliminare, per una commedia scritta in dialetto, il tentativo e la probabilità di allargarne la cerchia degli ascoltatori o dei lettori, limitata a coloro che questo dialetto parlano o abbiano appreso con speciale studio. Se è concesso a un personaggio di nazionalità russa esprimersi in giapponese, più legittimamente dev'essere concesso a un personaggio napoletano esprimersi in italiano.

Un'altra argomentazione sembra dedicata ai sostenitori della maggiore vitalità del dialetto rispetto all'italiano; nel confutare tale idea ricorre per la prima volta nel testo dell'intervista il nome di Giovanni Verga, in riferimento alla riscrittura di *Cavalleria rusticana*:

- E non ti pare che nelle traduzioni un poco di vitalità vada dispersa

insieme con l'elemento della espressione originaria immediata diretta del sentimento e del pensiero?

- Sarebbe stupido negarlo. Un poco di vitalità è dispersa in ogni traduzione, sia che si traduca da un dialetto, sia che si traduca da una lingua. Ma quanto più consistente è la sostanza dell'opera d'arte, tanto meno se ne disperde la vitalità. Sicché, in rapporto alla valutazione, è un esperimento importante costringere un'opera d'arte a mutare di veste, o, meglio a mutare di vocabolario.

- Gli specialisti del dialetto non la pensano così. Essi non ammettono che intrinseci elementi di valore e quindi di successo siano separabili dagli elementi della forma puramente dialettale.

- Con simili idee rimpiccioliscono l'arte e ne restringono l'irradiazione se si tratti di arte rappresentativa. Comunque, è certo che la *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, giustamente considerata ai suoi tempi come un gioiello del teatro sicilianissimo, nacque in italiano e per ciò ottenne subito che le si riconoscesse il diritto di varcare i confini d'un teatro d'indole locale. E non nacquero forse in italiano il mio *Don Pietro Caruso*, il primo e il terzo atto dei miei *Sperduti nel buio*, e la mia *Notte di neve*, che inquadravano, alla ribalta, la più sincera la più tradizionale la più vecchia napoletanità?

Dopo aver sostenuto la validità artistica di una traduzione Bracco avverte d'altro canto l'esigenza di precisare che quanto vale per il teatro non varrebbe necessariamente per la poesia:

- Sicché, a parer tuo, una poesia napoletana si può non scrivere in dialetto e, giudicando una poesia in dialetto, si può prescindere da ciò che è la forma dialettale?

- Che c'entra?!... Io ho parlato di arte rappresentativa. Per la poesia è tutt'altro. La poesia è eminentemente soggettiva. In essa, non è possibile separare il contenuto dalla espressione, perché non è possibile presumere che un'anima... dialettale non si esprima in dialetto.

- Sono anime dialettali anche quelle dei personaggi d'un dramma essenzialmente napoletano o milanese o bolognese. E, inoltre, con quale norma stabilisci una differenza profonda, in tema di traduzione, tra poesia e arte rappresentativa? Per la tesi che sostieni, non dovrei fare questa distinzione radicale, giacché, come l'arte rappresentativa, è stata sempre tradotta la poesia. Cos'è? Non hanno avuto traduttori Dante, Petrarca, Ariosto, Leopardi, Carducci?

- Questa è logomachia!

- Ti confondi, e te la svigni accusandomi di logomachia!

- Non mi confondo, e non me la svigno. E anzi ribadisco le mie idee. Le anime dei personaggi d'un dramma essenzialmente napoletano o milanese o bolognese sono, sì, dialettali, ma appartengono comunque alla finzione scenica concepita dall'autore. E nell'impasto abile di questa finzione possono non

essere assolutamente indispensabili le caratteristiche verbali del dialetto. Nella poesia non c'è finzione, e quindi non c'è distacco e non ci sono elementi intermedi tra anima e linguaggio. Quanto poi alle traduzioni della poesia, ti dirò che essa ne risente, a suo discapito, molto più che non risentano della fatica del traduttore tutte le altre arti fatte di parole. Sicché, in fine dei conti, permane giusta la mia distinzione. Sei persuaso?

- In verità, no. Se io casco nella logomachia, tu caschi in cavilli da leguleio. Ma non ho ancora finito d'interrogarti.

- Male!

Ma la preoccupazione principale di Bracco, che traspare nonostante il tono ironico, si collega al timore che una lingua italiana modellata su modalità dialogiche possa far sorgere il dubbio che l'autore non sappia usare bene l'italiano letterario. Egli perciò precisa che il suo «italiano di ripiego», anche se in apparenza non è rispondente in tutto e per tutto ai dettami della norma, punta a un «italiano napoletaneggiante», che acquista contorni ben definiti grazie appunto all'esempio della *Cavalleria rusticana* di Verga:

- Tu hai voluto tradurre in italiano *'L'uocchie cunzacrate*. Ed è proprio italiano quel linguaggio lì?... Sei sicuro della sua italianità?

- Quel linguaggio lì è un italiano di ripiego, e l'Accademia della Crusca, se, *puta caso*, dovesse occuparsene mi colmerebbe d'ingiurie.

- E allora?

- L'Arte e l'Accademia della Crusca non hanno nulla in comune. Io, traducendo, e mutando dove il tradurre era impossibile, mi sono generalmente attenuto a un italiano napoletaneggiante, come babbo Verga si attenne a un italiano sicilianeggiante, quando, attingendo da una sua novella, scrisse per teatro *Cavalleria rusticana*. Bisogna che, traducendo dal dialetto segnato sulla carta o segnato soltanto nel cervello, si limiti l'italiano a quel tanto che basti a rendere intellegibile l'espressione per coloro che non comprendono il dialetto meglio che non potrebbero comprendere l'ostrogoto. Con lo sforzo di conciliazione tra il dialetto e la lingua, si serba sufficientemente il carattere dialettale dei personaggi, dell'azione, dell'ambiente. E questo sforzo è parte integrante dei mezzi che l'abilità dell'autore adopera per conferire alla sua finzione l'aspetto del Vero. E, se non m'inganno, ti ho data, questa volta, una risposta eccellente.

- Mi hai dato una risposta teorica, una risposta esclusivamente astratta. per misurarne l'entità pratica, piuttosto che interrogare te, dovrei interrogare gli orecchi dei toscani dopo il tormento inflitto ad essi dallo sforzo di conciliazione tra il dialetto e la lingua!

- E, allora, finiamola! Vai a farti friggere!

- Bada che se ci vado io, dovrai andarci anche tu perché tu sei l'altro me stesso.

- Andiamoci insieme.

Come si vede, con l'autointervista non ho annullato nessuna delle due opinioni opposte. *Quod erat in votis!*

Con il suo «italiano di ripiego» Bracco persegue dunque l'obiettivo di conciliare il dialetto con l'italiano e, attraverso la prassi dell'esperienza teatrale, ribadisce le potenzialità, in ambito teatrale, della varietà intermedia che poi sarebbe stata definita italiano regionale. La consapevolezza delle gradazioni del repertorio linguistico risalta anche in un'altra pagina di Bracco; infatti in una *Chiacchierata* che accompagna i suoi *Versi napoletani*, delinea una scala dei possibili usi del dialetto³:

L'intenzione di scrivere il nostro dialetto come lo si parla non costituisce nulla di fisso, nulla di stabile. Restano sempre, naturalmente, variabilissimi il carattere e la tonalità dello scrittore o del personaggio ch'egli fa pensare sentire parlare, e da questo carattere e da questa tonalità si pendono le modulazioni del contenuto e quindi della forma, compresa la scelta del vocabolo. (...) A tali modulazioni ben serve la tavolozza del nostro dialetto, il quale, attraverso la continua evoluzione che è d'ogni cosa continuamente viva, serba una grande variabilità nella sua grande estensione. È una estensione che dal dialetto italianeggiante parlato da chi non ha tutte le caratteristiche del popolo - e ottimo per un certo genere di versi - va fino al dialetto plebeo

Se si sommano tra loro le due dichiarazioni si ricostruisce agevolmente un'articolata percezione della realtà linguistica, in cui l'autore napoletano riconosce quelle che oggi indentificheremmo come varietà del repertorio. Tre di queste varietà sono da lui definite con una denominazione esplicita; a un'altra (l'italiano letterario o della norma) allude come punto di riferimento implicito, in quanto italiano *non* di ripiego, nel corso dell'*Aujointervista*. Dal suo punto di vista, insomma, si delinea questa sequenza di varietà:

Dialetto plebeo
Dialetto italianeggiante
Italiano di ripiego o napoletaneggiante
Italiano della norma.

Proprio per la consapevolezza con cui Bracco tiene conto dell'articolazione del repertorio linguistico è il caso di domandarsi quali

³ ROBERTO BRACCO, *Versi napoletani*, Lanciano, Carabba, 1931, p. 18.

siano le caratteristiche del suo italiano di ripiegò e in quale misura esso sia effettivamente paragonabile a quello dei dialoghi di *Cavalleria rusticana*. In una lista di *Avvertenze per gli attori*, l'autore non esita del resto a precisare quali siano i principali accorgimenti da lui usati per raggiungere «l'illusione dialettale», evitando nello stesso tempo che gli attori cerchino di imitare malamente il napoletano⁴:

Nei vocativi m'è parso opportuno serbare a questi nomi la maniera dialettale: FILOMÈ, LUI, CONGÈ, GIOVÀ, MICÈ, RAFELÙ, TOTÒ, ANIÈ, SAVE, GENNARI. Egualmente, "Padrona" diventa PADRÒ. – "TITÒ", come Filomena chiamerà l'ANONIMO, è un modo spregiativo di chiamare una persona di cui non si conosca il nome. – NENNÈ è il vocativo di "Nennella", vezzeggiativo napoletanissimo di "fanciulla", di "ragazza". – Giovanni sarà spesso chiamato "Sì GIOVÀ". Quel *si'* è una specie d'appellativo riguardoso che il nostro popolo accoppia talvolta al nome. (Pare che l'origine ne sia la parola *signore*. Non è, per altro, da escludere che derivi anche dalla parola *zio*. La filologia moderna ammette il concorso e l'intreccio delle etimologie. Una volta preferivamo di scrivere *zi'* proveniente da *zio*, oggi scriviamo *si'*. Ma scriviamo ancora *zi' monaco*, *zi' prevete*, con l'intenzione di dire *zio* – sempre come appellativo riguardoso -, non già *signore*. Intanto è certo che l'esse del *si'*, sulla bocca del popolo, non di rado diviene una zeta di suono aspro.) Gli attori non cercheranno d'imitare la pronuncia napoletana. Tale imitazione riesce insopportabile. È necessario, bensì, che siano napoletani i gesti, gli atteggiamenti, gli abiti e, in certa guisa le intonazioni della voce, le irruenze, i silenzi, ecc. Napoletana è spesso la costruzione della frase; qua e là sono quasi napoletane le parole; e molto napoletani sono gli strafalcioni di Michele e dell'Anonimo che, parlando con caratteristica autorità, credono di adoperare un adeguato linguaggio. Tutto ciò basta a dare l'illusione dialettale.

Tra le caratteristiche che giustificano l'aggettivo di *napoletaneggiante* per questo italiano di ripiegò sono da catalogare le forme vocative (di per sé tipiche del dialogo), la costruzione della frase, le parole che non di rado saranno «quasi napoletane», le forme particolari attribuite ai personaggi che vorrebbero darsi un tono, ma invece di «adoperare un adeguato linguaggio» danno luogo a forme che oggi definiremmo di italiano popolare.

2. L'allocuzione verso l'interlocutore è costante e risalta sin dalla prima

⁴ ROBERTO BRACCO, *La piccola fonte*, ..., p. 207.

battuta, che raccoglie le «voci dal bugigattolo» che riportano un dialogo tra due avventori che giocano a carte:

- E come giuochi, Totò (...)
- Tu mi stordisci, Gennari.

Questi sono gli altri casi di apostrofe con apocope:

- Rafelù Rafelù! E che è? (p. 211)
- Ne ho fatti rintronare pernacchi, fratello mio (p. 212)
- Un giovane di valore, Rafelù (p. 212)
- Tirati la porta, Lui (p. 213)
- Padrò, questi sono i sedici soldi del litro di vino (p. 214)
- Vado alla guerra, donna Filomè (p. 214)
- Donna Filomè, voi siete... (p. 215)
- Il commissario della sezione, padrò, è un osso che si rompono le mascelle (p. 217)
- Titò, quelli stanno giuocando a scopone (p. 217)
- Con te, poi, Totò, quando verrai a spasimare e a piatire, faremo i conti (p. 220)
- Non piangere, Concè (p. 222)
- Tu non me lo devi nominare, Lui! (p. 223)
- Quando lo incontro, Filomè, io te lo scanno! (p. 223)
- Si' Giovà, siete voi?... (p. 226)
- Aprite, donna Filomè! (p. 227)
- Sùbito, Si' Giovà! (p. 227)
- Filomè, m'hai da credere (p. 227)
- Eccomi a voi, si' Giovà! (p. 227)
- Badate, donna Filomè (p. 227)
- Gnornò, si' Giovà! (p. 228)
- No, donna Filomè! (p. 228)
- E chi vorreste uccidere, donna Filomè? (p. 228)
- A vostra disposizione, Nenné! (p. 230)
- Non date retta alla canzone, si' Giovà! (p. 230)
- Si' Giovà, voi la vedete la figlia mia? (p. 230)
- Si' Giovà, che volete da me? (p. 231)
- No, donna Filomè! (p. 232)
- Si' Giovà, voi qua non ce l'accompagnate (p. 233)
- Vi confesso una cosa, donna Filomè (p. 233)
- Non vi capisco, si' Giovà (p. 233)
- Donna Filomè, alle corte (p. 233)
- Mi senti, Filomè? (p. 235)
- Si' Giovà, parlate voi... (p. 236)
- Si' Giovà, andiamo! (p. 236)

- Aspetta, Ferdinà! (p. 236)
- Che fai, Filomè? (p. 237)
- No, Lui! (p. 237)
- Torna alla tua casa, Lui (p. 238)
- Sì' Giova!... Sì' Giova!... Sì' Giova?!... (p. 241)

L'intensità con cui ricorre l'allocuzione tra personaggi è ancora più rilevante se si tiene conto dei vocativi in cui non si ha caduta della sillaba finale. Fino alle due esclamazioni conclusive, in cui la protagonista invoca per sei volte di seguito il nome di Ferdinando, l'intero dialogo è percorso da una ricorrente rete di appelli reciproci tra personaggi che difficilmente si incontrerebbero con la medesima frequenza in un qualsiasi dialogo di parlato-parlato⁵:

- Voi, compare, vi sfiate a parlarmi di paura (p. 212)
- Signor caporale (p. 214)
- Lasciatemi in pace, compare (p. 215)
- Caro signore, è spiovuto (p. 216)
- Che volete, buona donna? (p. 220)
- Luigi!... Vieni qua!... (p. 221)
- Buona donna, se non avete altro da dire a vostro marito, cominciate ad andarvene (p. 223)
- Luigi!... Luigi! (p. 223)
- Tu, tu, Filomena (p. 235)
- Ferdinando mio! Ferdinando mio! (p. 240)
- Ferdinando mio! Ferdinando mio! Ferdinando mio!... Ferdinando mio!... (241)

I circa cinquanta casi di apostrofe diretti da un personaggio all'altro sono peraltro già tutti nel testo dialettale; anzi, nel passaggio dal dialetto all'italiano ne sono stati eliminati alcuni. Ecco la lista dei vocativi che si incontrano in dialetto (sistematica è l'eliminazione del vocativo *cumpariè* ripetuto spesso in dialetto nelle battute di Raffaele, ma adottato una sola volta in traduzione nella forma estesa):

- E comme juoche, Totò? (239)
- Tu me stuone, Gennari (p. 239)
- Rafilù!... Rafilù!... (p. 239)

⁵ Come in altri casi, il parlato recitato (o da recitare) proposto in questo testo è in un certo senso iperconnotato rispetto al parlato spontaneo corrente.

Ma, Rafilù, tu hê 'a credere a 'o cumpariello tuo (p. 240)
 N'aggio allazate pernacchie, fratu mio (240)
 Nu giovinotto di valore, Rafilù!... (p. 240)
 No, Rafilù, nun tremarraie! (p. 241)
 Comparié, vuie sbariate cu 'a paura (p. 241)
 'O guaio mio, cumparié, ... è na femmena (p. 241)
 Cumparié, io me faciarria disertore pe nun m'alluntanà! (p. 242)
 Tirate sta porta, Lui... (p. 243)
 Sì, cumparié (p. 244)
 Guagliò! (p. 244)
 Patrò, ccà stanno 'e sidece solde d'o litro 'e vino (p. 244)
 Vaco 'nguerra, 'onna Filumè! (p. 245)
 Che ve sta passando p'o cerviello, giuvindò? (p. 245)
 Capurà, a stu giuvinotto, 'a capa nun l'aiuta (p. 246)
 Donna Filumè, vuie site... (p. 246)
 Lassatem'j', cumparié!... (p. 246)
 Mio signò, è schiuvuto (p. 248)
 Ve levammo l'incomodo, patrò (p. 248)
 Io parlo cu chi me piace 'e parlà, mio signò! (p. 249)
 'O cummissario d''a sezione, patrò, è nu mal'uosso (p. 260)
 Titò!... Chille stanno jucanno 'o scupone (p. 251)
 Cu ttico, po', Totò, quando viene a spantecà e a chiatà, facimmo 'e
 cunte (p. 255)
 Bella fe', vuie che vulite? (p. 257)
 Nun so' venuta pe cchesto, patrò... (p. 257)
 Lui!... Viene ccà (p. 258)
 Nun chiagnere, Cuncè (p. 259)
 Hê ntiso, Lui? (p. 260)
 Bella fe', pe cumpiacenza (p. 261)
 Lui?!... Lui?!... (p. 261)
 Nun me tuccà, Lui (p. 262)
 Tu nun me l'hê 'annunenà, Lui! (p. 264)
 Quando l'aggio ncuntrato, Filumè, io 'o scanno! (p. 265)
 Zi' Giuva', site vuie? (p. 268)
 Arapite, donna Filumè! (p. 268)
 Subbeto, zi' Giuva' (p. 268)
 Filumè, m'hê 'a crerere (p. 269)
 Eccume a vuie, zi' Giuva'! (p. 270)
 Abbarate, 'onna Filumè (p. 270)
 Gnernò, zi' Giuva' (p. 270)
 No, donna Filumè! (p. 271)
 E comm'è, zi' Giuvà (p. 271)
 A chi vularrisseve accidere, donna Filumè? (p. 272)
 A vostra dispusizione, Nennè? (p. 276)

Nun date retta 'a canzone, zi' Giuva' (p. 276)
 Zi' Giuva', vuie 'a vedite sta figlia mia? (p. 276)
 Zi' Giuva', che vulite 'a me? (p. 277)
 No, donna Filumè! (p. 279)
 Zi' Giuva', vuie ccà nun ce l'acumpagnate! (p. 281)
 Quanto ve spiego na cosa, 'onna Filumè!... (p. 281)
 Io nun ve capisco, zi' Giuva' (p. 281)
 Donna Filumè, alle corte (p. 281)
 Tu m'hê 'a vedé, Filumè! (p. 282)
 Me siente, Filumè? (p. 284)
 Filumè, tu nc'hê a mettere nu rimedio a stu sparpetuo (p. 285)
 Zi' Giuva', parlate vuie... (p. 285)
 Zi' Giuva', jammuncenne (p. 286)
 Aspetta, Ferdinà! (p. 287)
 Che staie facenno, Filumè? (p. 288)
 No, Lui! (p. 288)
 Tu hê 'a turnà a' casa toia, Lui! (p. 290)
 Vinnatille, vinnatille, Lui (p. 290)
 Zi' Giuva'!... Zi' Giuva'!... (p. 292)
 Ferdinando mio! Ferdinando mio! (p. 294)
 Fedinando mio! (p. 294)

Da quanto si è visto finora si può già formulare una prima ipotesi, autorizzata dalle stesse dichiarazioni presente nelle *Avvertenze per gli attori*: nel tradurre dal dialetto all'italiano napoletaneggiante l'autore conserva alcune tra le caratteristiche del dialogo dialettale che gli sembrano accettabili anche in un dialogo che non sia immediatamente e completamente dialettale. L'apocope del vocativo era evidentemente da lui percepita come un elemento plausibile anche in dialoghi italiani, che senza dubbio erano frequenti ieri come oggi (si pensi ai vari *signo*, *dotto*, *guaglio*) nella corrente conversazione, anche in quella in italiano, dei napoletani. Tuttavia è molto probabile che l'avallo definitivo per l'accoglimento di questo tratto nella scrittura teatrale fosse cercato da Bracco non tanto nella lingua viva e parlata, quanto nell'autorevole esempio di Verga; l'autore napoletano sceglie dunque di assumere nei suoi dialoghi italiani alcune forme del parlato locale proprio in quanto si tratta della scelta già perseguita dall'autore siciliano. Questa circostanza fa sì che Bracco si senta tranquillo rispetto alle facili critiche iper-normative da lui temute. Secondo la tradizione letteraria italiana, Bracco ricorre a un principio di autorità che in un caso del genere può tenerlo al riparo dal sospetto di una scrittura spontanea e inconsapevole.

Una scorsa ai dialoghi di *Cavalleria rusticana* conferma che proprio il ricorso frequente ai vocativi è uno dei tratti pertinenti del parlato teatrale verghiano, come si vede da questa lista di una trentina di vocativi, che si incontrano nella sola *Scena prima*⁶

Spesa, zia Filomena?
O comare Santa, che andate a confessarvi?
Venite qua, compare Peppi
O gnà Nunzia!
O tu! ... che vuoi?
Ah, gnà Nunzia, non mi vedete la faccia che ho?
No, gnà Nunzia.
O zia Filomena, oggi che è la Santa Pasqua.
Non gridate forte, gnà Nunzia!
Volel'ova, gnà Nunzia?
O che non siete andata a confessarvi, gnà Nunzia?
Senti, senti Pippuzza, cerchiamo di far negozio anche noi.
Ah, gnà Nunzia!
Che ne avete ancora di quello buono da sei soldi, gnà Nunzia?
Si capisce che siete di casa, oramai, comare Santa.
Siete venuto a far la Pasqua con la gnà Lola vostra moglie, compar Alfio?
Che non ci venite a messa, voi?
O compar Alfio, che potete pigliarlo un viaggio per Militello?
S'è per domani, sì, io Brasi.
È meglio di quell'altro, compar Alfio.
Non è bene quello che avete detto, compar Alfio.
Vengo anch'io, vengo anch'io, zia Filomena.
O dove l'avete visto mio figlio Turiddu, compar Alfio?
Ah, gnà Nunzia!
Compare Turiddu, che ci venite a fare da queste parti?
Apri, Santuzza, s'è vero che mi vuoi bene!
Sentite, compare Turiddu.
Ah! Che giornata che spuntò per me, gnà Nunzia!
No, in chiesa non ci posso andare, gnà Nunzia.
Non mi scacciate anche dalla porta, gnà Nunzia.
Aspettate, aspettate, gnà Nunzia.
Ah, voi non volete andare neppure alle funzioni di Pasqua, comare Santa?
Che ci arrivo alle funzioni, zio Brasi?

⁶ Sulla lingua del dramma verghiano vedi l'esauriente analisi di PIETRO TRIFONE, *Cavalleria rusticana*, in «Annali della Fondazione Verga», XVII, 2000, pp. 9-30.

L'abbondanza di forme vocative, spesso piuttosto sbilanciate sul versante dialettale (si pensi al tipo *gnà*), sia in Verga che in Bracco qualificano dunque un dialogo teatrale che non è destinato a restare sulla pagina scritta, ma è pensato e congegnato per la scena. Esse infatti, oltre che come espediente mimetico (o iper-mimetico) del parlato, fungono anche come "guida" per la recitazione, in quanto suggeriscono la modalità secondo cui deve essere pronunciata la battuta, nonché la direzione della stessa, orientandola verso un interlocutore preciso, senza che questo sia di volta in volta indicato dalle didascalie.

3. Se si seguono le indicazioni delle *Avvertenze per gli attori*, si deduce che nel suo «italiano di ripiego» è conservato di proposito l'andamento sintattico che la frase ha in dialetto. In questo senso un tratto tipico di quel che Bracco definisce «italiano napoletaneggiante» è la posposizione del possessivo che viene conservata nel passaggio dal napoletano all'italiano:

Credi al compare tuo (p. 210) / tu hê 'a credere a 'o cumpariello tuo (p. 240)
Di fronte al nemico nostro (p. 212) / 'nfaccia al nemico nostro (p. 241)
Di fronte al nemico mio (p. 212) / 'nfaccia a 'o nemico mio (p. 241)
Il guaio mio (p. 213) / 'o guaio mio (p. 241)
Il guaio tuo (p. 213) / 'o guaio tuo (p. 241)
Tutto il cuore tuo (p. 225) / tutto 'o core tuo (p. 264)

In altri casi, però, «l'illusione dialettale» si realizza attraverso soluzioni sintattiche che, se sono presenti nel testo napoletano, non sono esclusivamente dialettali, in quanto, com'è noto, rientrano tra le opzioni sintattiche dell'italiano colloquiale. Tuttavia, alcuni fenomeni di questo genere (le frasi segmentate, il tipo *a me mi*, il *che* causale, il *che* di esordio nelle interrogative, le ripetizioni), che pure rendono nel dialogo un andamento sintattico dell'italiano parlato, sono accolte nel testo italiano di Bracco sia perché sono già nell'originale dialettale, sia perché si tratta, anche in questo caso, di soluzioni già adottate nei dialoghi di *Cavalleria rusticana*.

Come si vede da questa lista, le dislocazioni presenti nel testo in italiano si incontrano già tutti nelle frasi in dialetto⁷:

⁷ Sulle dislocazioni nel dramma di Verga (per esempio: *Nei vostri pasticci io non voglio entrarvi; In casa vostra non ci posso entrare; I miei interessi me li guardo io; In chiesa non ci posso entrare; Catena al collo non ne bo; In chiesa ci ha da andare chi ha la coscienza netta; La strada la so coi miei piedi; Sete non ne bo; A questa vendita oggi non ci guadagnate nulla; La testa l'avevo sempre qui al mio paese; Questa poi andate a contarla i morti; Del vostro vino non ne voglio, che mi fa male; Alla Santa, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi, madre* etc.): cfr. PIETRO TRIFONE, *Cavalleria rusticana* ..., pp. 16 e 21.

E una stretta di mano non me la merito? (p. 214) / Na stretta 'e mano, nun m'a mmereto? (p. 245)

Lo vuoi capire che le carte che ho in mano sono uno schifo? (p. 211) / 'O bbuo' capì ch'i' nun tengo carte 'mmano? (p. 239)

Ne ho fatti rintronare pernacchi (p. 212) / N'aggio allazate pernacchie (p. 240)

Dobbiamo sputargli in faccia a questo galantuomo (p. 218) / Nuie l'avimm'a sputà 'nfaccia, a stu carogna! (p. 253)

Ferdinando Anfrusino non me lo devi nominare (p. 225) / Ferdinando Anfrusino nun me l'hê 'annunenà (p. 264)

Me lo inchiodasti tu nel cervello questo nome (p. 225) / M'o nchiuvaste tu, 'ncapo, stu nomme (p. 264)

Me lo volesti dire tu che quest'uomo (p. 225) / M'o vuliste dicere tu che stu tale (p. 264)

L'anima l'ho consegnata al diavolo (p. 229) / L'anema mia l'aggiu cunzignata a 'o demmonio! (p. 273)

Non li vedete questi orecchini di perle? (p. 229) / Nun 'e vvedite sti recchine 'e perle? (p. 274)

Non le vedete queste calze di seta? (p. 229) / Nun 'e vvedite sti cazette 'e seta (p. 274)

Non lo vedete questo anello di brillanti? (p. 229) / Nun 'o vedite st'aniello 'e brillante? (p. 274)

Lo sapete che domani all'alba, parto col reggimento (p. 214) / 'O ssapite che dimane, a primma matina, io parto c'o reggimento? (p. 245)

Anche il tipo *a me mi* è già presente nel testo dialettale⁸:

A me questo stagnaro non mi piace di conoscerlo (p. 227) / A mmé, stù pezzente, nun me piace d'o canoscere... (p. 268)

A me non me ne importa degli altri! (p. 229) / A mmé nun me ne mporta 'e chello che succede all'aute! (p. 273)

E che mi deve fare a me la questura? (p. 217) / E che m'ha da fa a mmé 'a quistura? (p. 250).

Nel periodo ipotetico, sia in italiano che in dialetto, è evitato l'abbinamento ammesso dalla norma di congiuntivo e condizionale, mentre si adotta o la combinazione dell'indicativo seguito da condizionale o il doppio imperfetto indicativo:

Se io morivo, non mi avreste aspettato (p. 222) / Si io mureva, non

⁸ Ivi, p. 42-43.

m'avarisseve aspettato (p. 259)

Se sapevo, non vi aprivo la porta (p. 230) / si sapevo, nun v'arapevo 'a porta (p. 275)

L'impiego di *ché* con funzione causale si incontra nel testo italiano nei casi in cui ne *L'uocchie cunzacrate* si trova il dialettale *ca* (o *che* prima di elisione):

Qua bisogna chiudere, *ché* è tardi (p. 223) / Ccà s'ha da nzerrà, *ch'è* tarde (p. 261)

Non mi toccare, *ché* non ne ho voglia (p. 224) / Nun me tuccà, Lui, *ca* nun tengo ggenio (p. 262)

Signore non lo fate morire in guerra, *ché* non se lo merita (p. 232) / Signore, nun 'o facite muri nguerra, *ca* nun s'o mmereta (p. 279)⁹.

Il *ché* causale naturalmente non manca nei dialoghi di *Cavalleria rusticana*¹⁰, ma tra i tratti dialogici verghiani è davvero tipico il *che* di esordio nelle interrogative¹¹. Negli *Occhi consacrati* questo uso (peraltro nella variante attenuata *Ma che*) si incontra una sola volta e sempre come conservazione della sequenza dialettale:

Ma che siamo noi i mariuoli? (p. 219) / Ma che fossemo state nuie 'e mariuole?! (p. 254).

Tale circostanza conferma che il modello verghiano è tenuto presente solo come indicazione di tipo generale, ma non come esclusivo punto di riferimento da imitare nelle soluzioni puntuali. Bracco deduce dai dialoghi di Verga il principio secondo cui in italiano (o, per meglio dire, in questo italiano per il teatro) possono essere conservate sequenze già presenti in

⁹ In un altro caso il *che* (questa volta non accentato) funge da collegamento polivalente ed è traduzione di *ca*: *E che vi ho detto che mi trattate come un pazzo* (p. 215) / *E che v'aggiu ditto ca me trattate pe pazzo?* (p. 246).

¹⁰ Ecco alcuni esempi: *Non è bene quello che avete detto, compar Alfio; ché avete la moglie giovane; Vacci anche tu: ché qui ci abbado io; Ché alle volte si dice; Ché io me ne vo pei fatti miei; non mi ringraziate no, ché sono una scellerata; venite qua, compar Alfio, ché avete a bere un dito di vino con noi.*

¹¹ Per il *che* di esordio (nella sola scena iniziale: *che andate a confessarvi?*; *O che non siete andata a confessarvi?*; *Che ne avete ancora di quello buono di sei soldi, gnà Nunzia?*; *Che non ci venite a messa voi?*), cfr. PIETRO TRIFONE, *Cavalleria rusticana...*, p. 17.

dialetto, ma egli evita di accogliere soluzioni verghiane che non siano già nel testo napoletano che sta adattando. L'esempio verghiano autorizza quindi la conservazione di ripetizioni (*Mi pare ieri, mi pare*, p. 230 / *me pare ajere, me pare*, p. 275) o di altre sequenze che conservano tracce di parlato locale (*Voi l'avete con me?* p. 216 / *Vuie ll'avite cu mmé?* p. 248; *E con chi dovrei averla?*, p. 216 / *E cu chi l'avarria avé?* p. 248; *Da più di un mese Luigi manca dalla casa*¹², p. 221 / *'A cchiù 'e nu mese Luigge manca d' 'a casa* p. 257; *Bello di mamma tua*, p. 222 / *Bello 'e mamma, mo 'o vide 'e venì, a papà*, p. 259).

Forse risulta più sorprendente il fatto che siano riconducibili al modello verghiano forme oggi valutabili come letterarie o certamente non dettate da intento di approssimazione al parlato; è questo il caso del pronome personale *egli*. Nell'italiano de *Gli occhi consacrati* il pronome *egli* traduce talvolta *chillo* (*Egli ci tornerebbe a casa sua*, p. 222 / *chillo nce turnarria a' casa soia*, p. 260), talvolta *isso* (*Egli può fare quello che vuole*, p. 222 / *Isso po fà chello che vo*, p. 260), ma in un caso e nell'altro l'adozione di *egli* è suffragata dall'identica scelta verghiana, visto che in *Cavalleria rusticana* incontriamo per esempio *Egli andava correndo; egli si metteva a cantare; Egli giurò* etc. (casi tratti sempre dalla *Scena prima*)¹³. Non stupisce invece che il pronome femminile *essa*, adottato anche da Verga e frequente in italiano (in quanto adottato dai narratori e contemplato nella norma scolastica ancora a inizio Novecento), si conservi identico nel dramma di Bracco nel passaggio dal dialetto all'italiano.

Un caso simile è quello della perifrasi *avere+da* nel senso di 'dovere' che ne *Gli occhi consacrati* appare come diretta trasposizione della sequenza dialettale *avere+'a*: tale sequenza è in dialetto l'unica possibilità per esprimere il senso di 'dovere' ed è la soluzione largamente più adottata anche per le forme perifrastiche di futuro. Ecco alcuni esempi tratti da *Gli occhi consacrati* (come si vede, solo una volta, in luogo della sequenza *avere+da*, troviamo in italiano *dovrei*):

Si ha pure da fumare (p. 213) / s'ha da pure fumà (p. 243)
Che altro hai da fare (p. 214) / ch'ato hè 'a fà (p. 245)

¹² Il complemento di moto da luogo *dalla casa* è trasposizione del dialettale *d' 'a casa* (letteralmente, appunto, *da la casa*), a fronte del tipo italiano *da casa*.

¹³ In *Cavalleria rusticana* il *lui* ricorre invece in posizione marcata (*Si sbaglia anche lui; Era lui, Turiddu*), secondo una possibilità prevista dalla norma grammaticale tradizionale.

E con chi dovrei averla? (p. 216) / E cu chi l'avarrìa avè? (p. 248)
Se ho da servirvi, comandate (p. 220) / Si v'aggi'a servi, cumannate (p. 257)
E che ho da dire a lui? (p. 221) / Che ll'aggio 'a di a isso? (p. 258)
Ma ha da venire un giorno (p. 225) / Ma ha da venì nu juorno (p. 264)
M'hai da credere (p. 227) M'hè 'a crerere (p. 269).

Il giro perifrastico *avere+da* oggi in italiano difficilmente sembrerebbe etichettabile come soluzione vicina al parlato (forse anche per la coloritura letteraria che a distanza di tempo assume il manzoniano *Questo matrimonio non s'ha da fare*), ma è indubbio che nella prospettiva di Bracco esso si presentasse come calco della frase dialettale, anche perché la stessa soluzione è adottata da Verga in *Cavalleria rusticana*: cfr. per esempio, nella prima scena, *abbiamo da abbracciarci e baciarci anche noi?* e, nella settima scena, con *a* in luogo di *da*, *venite qua, compar Alfio, ché avete a bere un dito di vino con noi*.

4. Una caratteristica che contraddistingue l'italiano napoletaneggiante di Bracco è data dagli elementi lessicali che nel lavoro di traduzione sono trasferiti dal dialetto in italiano con un semplice adattamento fonetico: si tratta di parole che da un lato contribuiscono alla conservazione di un colore locale, mentre dall'altro ancorano i dialoghi a un ideale di verosimiglianza. Ecco alcuni dei casi più significativi:

Battimi¹⁴, battimi, pigliami a schiaffi (p. 222) / vatteme, vatteme, pigliame a schiaffe (p. 259)
Quella povera mamma vostra, bonanima (p. 230) / chella povera mamma vosta bonanema (p. 276)
Non mi sono buscato¹⁵ un soldo (p. 228) / nun m'aggio abbuscato nu soldo (p. 271)
Caspita (p. 222) / caspeta (p. 259)
Fattene capace (p. 235) / te n'hè 'a fà capace! (p. 285)
Fate cerimonie?¹⁶ (p. 228) / Facite cerimmonie? (p. 271)
M'a lasciata con tre creature¹⁷ (p. 221) / M'ha lassata cu tre criature (p. 257)
Faticatora (230) / fatecatora (p. 274)

¹⁴ Nel senso di 'picchiami' (nap. *vàttère* 'percuotere').

¹⁵ Il verbo napoletano *buscà*, come la corrispondente forma iberica, ha il significato di 'guadagnare'.

¹⁶ Per 'fate complimenti'.

¹⁷ 'Bambini'.

Faticavamo¹⁸ (p. 230) / fatecavamo (p. 275)
 È una femmena (p. 213) / è na femmena (p. 241)
 Quella tale femmina (p. 214) / chella tala femmena (p. 244)
 Pezzo di galeotto (p. 218) / piezzo 'e galiota! (p. 253)
 Gnorsì (p. 217, p. 227) / Gnorsì (p. 217, p. 269)
 Mariuolo! (p. 218) / Mariuolo! (p. 252)
 Mo vado io (p. 221) / Mo nce vaco (p. 258)
 Tu mò mi dici (p. 212) / Tu, mò, me dice a mmé (p. 240)
 E il Tenente (...) si ricreava¹⁹ (p. 212) / E 'o Tenente tutto s'arreciava (p. 240)
 È un mestiere *sanfasò*²⁰ (p. 228) / è nu mestiere sanfasò (p. 271)
 Ve lo siete scordato (p. 230) / v'ò ssite scurdato? (p. 275)
 Non ne hai scorno (p. 215) / Nun te miette scuorno?... (p. 246)
 Faceva lo stagnaro²¹ dirimpetto²² a me, nel vicolo dove io stavo di casa
 con mamma mia (p. 226) / Faceva 'o stagnaro 'e rimpetto a 'o vascio addò i'
 stevo 'e casa nzieme cu mammema (p. 267)
 Tengo il quarto re (p. 212) / tengo 'o quarto Re! (p. 240)
 Tirati la porta, Lui (p. 213) / Tirate sta porta, Lui (p. 243).

Alla lista si aggiungano, con l'appellativo generico *Titò* (p. 217) / *Titò*
 (p. 251), le esclamazioni *Bubbàaab!*²³ (p. 214) / *Bubbàaaa!* (p. 245) e
Guéee! (p. 219) / *Guéee!* (p. 253); inoltre è conservata, pur adattata
 all'italiano, la denominazione, oggi non più in uso, di *Posillipo* per 'vino
 della collina di Posillipo': *Un bicchiere di Posillipo asciutto* (p. 228) / *nu*
bicchierello 'e Pusilleco asciutto (p. 271). Un riferimento toponomastico
 ritenuto poco comprensibile è invece modificato nel passaggio dal
 napoletano all'italiano, per cui il riferimento alla Chiesa del Purgatorio ad
 Arco (*Quanno so'sunate l'unnece a' cchiesa 'o Priatorio*, p. 258), è sostituito

¹⁸ Com'è noto, *faticà* in dialetto ha il senso non marcato di 'lavorare'.

¹⁹ Per 'si divertiva'.

²⁰ La forma, ripresa dal dialetto (probabile francesismo da *sans façon*), ha il senso di 'senza preoccupazioni'.

²¹ Nel senso di 'stagnino', in un tempo in cui non era ancora attestata con il medesimo significato la parola 'idraulico' (per una prima circolazione di *idraulico* in italiano cfr. il *Glossario* che corredda le opere di EDUARDO DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005).

²² Per 'di fronte'.

²³ Si tratta di una forma attenuata dell'interiezione *mannaggia Bubbà*, a sua volta possibile banalizzazione di *Mannaggia Beabà*: cfr. il *Glossario* di EDUARDO DE FILIPPO, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000; con *Beabà* (come dire: «b seguito da a si legge ba») si allude a un metodo di insegnamento della lettura in voga fino ai primi decenni del Novecento.

da un accenno alla più nota basilica di Santa Chiara (*Quando la campana di Santa Chiara ha suonato le dieci*, p. 221).

5. Anche le scelte lessicali che comportano la conservazione di tipi dialettali contribuiscono a fare dell'italiano di ripiego di Bracco una manifestazione *ante litteram* di italiano regionale, ottenuta non con la diretta ripresa dalla realtà linguistica, ma come risultato di un lavoro di sottrazione - commutazione. Al termine di tale processo, l'autore da un lato conserva quegli elementi del dialetto che pur rimanendo napoletani (o, appunto, «napoletaneggianti») non mettano a disagio lettori o spettatori non napoletani, dall'altro, secondo le sue stesse parole, introduce quel tanto di italiano «che basti a rendere intellegibile l'espressione per coloro che non comprendono il dialetto meglio che non potrebbero comprendere l'ostrogoto». In tal modo, per una sua scelta di stile, avallata, come si è visto, dal Verga di *Cavalleria rusticana*, Bracco ricerca e ottiene nella sua scrittura risultati che si collocano sulla linea che nella diacronia novecentesca avrebbe portato i parlanti a passare, in certe situazioni, dal parlato dialettale alla varietà intermedia dell'italiano regionale. Se si considera che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento tutte le forme di scrittura che risentissero del dialetto, ovvero di una interferenza tra dialetto e italiano, erano giudicate, sia nella didattica sia nella pubblicistica di argomento linguistico (si pensi al De Amicis de *L'idioma gentile*), molto severamente come provincialismi da evitare, si comprende agevolmente come mai Roberto Bracco ritenesse doverosa la precisazione contenuta nella sua *Autointervista*; per lui era insomma molto importante precisare che quell'italiano apparentemente di «ripiego», che taluni avrebbero potuto ritenere pericolosamente lontano dalla lingua usuale dei libri, era il frutto di una scelta ben meditata, tanto più giustificabile in quanto perseguita nelle forme di un dialogo teatrale.

La stessa cura nell'evitare soluzioni che potessero suonare troppo libresche è del resto manifestata da Bracco, anche in un caso complementare rispetto a quello qui considerato: si tratta del dramma *Notte di neve*, inizialmente composto in italiano e in seguito tradotto in napoletano. In questa circostanza l'autore si rivolse in un primo tempo al poeta dialettale Aniello Costagliola (1871-1928), chiedendogli di compiere l'opera di traduzione. Il lavoro di Costagliola, però, sembrò al Bracco improntato a un dialetto napoletano «compatto» e «classico»: egli preferì perciò tradurre in una lingua più ibrida, che risentendo di una mescolanza tra italiano e dialetto fosse anche più efficace e

verosimile sul piano della resa teatrale²⁴. Sia sul versante dell'italiano, sia su quello del dialetto, dunque, il senso della realtà linguistica, che spesso è molto vivo negli autori di teatro, induceva Bracco a diffidare delle soluzioni improntate ad una "purezza" che molto di rado ha riscontro nella realtà²⁵.

²⁴ Cfr. ROBERTO BRACCO, *Teatro...*, vol. XI, pp. 315-316.

²⁵ In un caso e nell'altro, tuttavia, egli chiarisce le ragioni della sua scelta, poiché come conosce la mescolanza tipica della comunicazione parlata (che in un contesto come quello napoletano da tempo risentiva della compresenza di italiano e dialetto), così conosce molto bene anche le facili osservazioni di critici abituati a considerare italiano e dialetto come due codici tra loro impermeabili.

IV. *Teatro verista e dintorni*

MARZIANO GUGLIELMINETTI

I SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE
E IL "TEATRO NEL TEATRO"

Il 9 maggio del '21, a Roma, e il 27 settembre a Milano, vengono rappresentati i *Sei personaggi in cerca d'autore*, il copione che inaugura la nuova stagione del teatro pirandelliano: quella del «teatro nel teatro», destinata a proseguire con *Ciascuno a suo modo* e con *Questa sera si recita a soggetto*, ma non senza influenza là dove ritorna, dominante, la figura dell'attrice protagonista, e quindi, oltre ancora, in *Trovarsi*, e nei *Giganti della montagna*. Anche solo di qui emerge l'impossibilità di chiamare in causa quelle novelle, che già abbiamo visto contenere nel loro interno il resoconto di dialoghi, non facili, tra l'autore e i loro protagonisti (*Personaggi*, 1906; *La tragedia di un personaggio*, 1911); analogamente dicasi quando si tocca anche dei celebri *Colloqui coi personaggi* (1915). Ben differente, invece, è il caso di un frammento importante del nostro testo, montato come episodio di un romanzo, forse «il romanzo da fare», in titolato esattamente come la commedia, di cui Pirandello discorre col figlio Stefano il 23 luglio del '17, sottolineando in particolare che vengono «presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso»: insomma, «un'ossessione».¹ E poiché trattasi dell'episodio centrale, quello dell'incontro in una casa di appuntamenti fra il Padre e la Figliastra, c'è da chiedersi se la scelta romanzesca, consentendo al personaggio maschile di esporre la sua «vergogna» non alla presenza dell'antagonista, come capita in teatro, non costituisca una possibile alternativa alla soluzione drammatica.

Del resto, se si guarda alla prefazione, che Pirandello stende per la quarta edizione della commedia, quella profondamente rivista del '25, ed

¹ L. PIRANDELLO, *Maschere nude...*, vol. II, 1993, p. 623. Da questa edizione dipendono le successive cit. Ho anche presente l'ed. della commedia curata da G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993, pp. 183 – 184. Colgo l'occasione, per segnalare le acute osservazioni di A. R. Pupino in margine ai testi appena citati (*Pirandello maschere e fantasmi*, Roma, Salerno, 2000, pp. 73-75).

in quel medesimo anno recitata a Roma dalla sua compagnia,² ci si accorge subito della difficoltà di riconoscere alla versione teatrale una sua circoscritta definizione. Dopo alcune osservazioni scontate, per chi conosce la teoria generale del teatro pirandelliano, osservazioni del tipo: «ho la disgrazia d'appartenere» agli «scrittori di natura più propriamente filosofica» (e quindi: «Odio l'arte simbolica», p. 655), Pirandello addita nella sua decisione di «lasciar andare» i «personaggi nati vivi nella sua fantasia», là «dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico» (p. 656), un esito apparentemente normale, ma che ha dello sconcertante. Perché, se le parole hanno ancora un senso, le immediatamente successive tirano in ballo notazioni per lo meno incongrue: «è avvenuto naturalmente quel che doveva avvenire: un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa» (pp. 656-57). «Una discreta satira dei procedimenti romantici» (p. 666), si aggiunge in seguito; ma, più dell'intento, abbastanza incerto, non è da trascurare la notazione riferita al «palcoscenico» come lo spazio che «non esiste di per sé stesso come dato fisso e immutabile» e alla commedia come luogo dove «tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è tentativo improvviso» (p. 665). La possibilità di cavare ancora dalla nozione di «umorismo» qualche indicazione illuminante sembra quasi esaurita, mentre si affacciano non equivocabili richiami a tipi di spettacolo ormai morti, dalla tragicommedia alla commedia dell'Arte, cui si aggiunge un'intenzione satirica, ma non moralistica. Prudenza consiglia, in questo caso, di ripercorrere lo sviluppo della commedia, confrontando le due versioni, teatralmente non combacianti, dal momento che l'estraneità ai meccanismi del racconto, novella o romanzo che sia, sembra rappresentare l'esito maggiore dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, a lungo afflitti da indagini che li hanno tirato via dal loro spazio e dal loro luogo naturali, eminentemente teatrali. La possibilità di una lettura in chiave filosofica quasi di necessità conduce fuori del genere e dei suoi condizionamenti. Alla fin fine vale sempre l'esclamazione meravigliata di Artaud: «Ce ciel qui est un ciel de théâtre ...».³

Decisiva, al riguardo, è proprio l'apparente negligenza che Pirandello dimostra fin dall'avvertenza iniziale nei riguardi delle consuetudini preliminari. Subito divide «i personaggi della commedia da fare»: sono «il

² Cfr. la nota del D'Amico in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, cit., pp. 643-645.

³ Cfr.

Padre, la Madre, la Figliastro, il Figlio, il Giovinetto, la Bambina (*questi due ultimi non parlano*) – (*Poi, evocata*) Madama Pace» (p. 668) dagli «attori della compagnia», i quali, a loro volta, indicati secondo i ruoli e le funzioni, comprendendo anche il Direttore- Capocomico e gli operatori della scena. Aggiunge che «la commedia non ha atti né scene», e annuncia due interruzioni, «senza che il sipario s'abbassi» (p. 669), per due fatti accidentali. Infine avverte che «troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato» (p. 671). Si tratta di una prova, del resto, della scena del *Giuoco delle parti*, dove Leone Gala appare in abito da cuoco (II, I); e il Capocomico non si lascia sfuggire l'occasione per dirsi, lui e gli attori, «ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino mai contenti» (p. 676). Non solo, ma rimpiange le buone commedie francesi, e poi berteeggia le riflessioni sull'uovo di Leone Gala. Gli attori lo applaudono, col risultato evidente «di molto arricchire la componente del 'teatro nel teatro'», per dirla col Davico Bonino, ma anche, e soprattutto, di fare del nuovo testo, in procinto di occupare la scena, una sorta di spettacolo emblematico del 'nuovo teatro' che Pirandello intenderebbe costruire sulle rovine del vecchio: la «pars destruens», se si preferisce, non affidata ad un manifesto, ma incarnata a spese di chi nel precedente teatro (anche del «grottesco») già mal si trovava. È palese che un simile intento richieda nuovi attori e nuovi registi, ma Pirandello, che non pratica i rituali dell'avanguardia futuristica, forse la sola degna di attenzione al momento, si muove fuori dal prevedibile manifesto che da poco ha chiamato alla rivolta contro i «passatisti» i sostenitori del «teatro futurista sintetico» (1915). E non solo perché sembra al momento non propenso, come i futuristi, a chiamare in causa il pubblico» teatrale, e soprattutto la necessità di coinvolgerlo, ma perché intende ancora restare dentro il teatro e chiamare in causa, al di là degli attori e del 'regista', i personaggi e l'autore. È una drammaturgia rivoluzionaria, nella misura in cui introduce, nel ruolo degli interpreti e degli esecutori, i protagonisti della finzione drammatica, o meglio della creazione destinata alla scena, finora loro esclusa. Non a caso Pirandello è incerto sulla loro consistenza corporale. Nel testo del '21 «già al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica» (è. 953), luce che «sparirà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli attori; serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno» (p. 953). Il Pupino suggerisce di non dimenticare la «seduta spiritica

del *Fu Mattia Pascal*, e quindi gli «Astrali» del Leadbeater,⁴ ma nel testo del '25 è detto esplicitamente che «i Personaggi non dovranno apparire [...] come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili»; di qui il suggerimento di usare per loro «speciali maschere», che «ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre» (pp. 953-54). La possibilità di un'allegorizzazione dei personaggi è palese,⁵ ma non pare alla fin fine la soluzione di un problema di manifesta difficoltà. Circa l'autore, è bene osservare che la sua necessità non implica la sua esistenza, se pure le prime battute, scambiate fra il Capocomico e il Padre siano le più eloquenti del copione intero, rinviando al tema fondamentale ed al titolo medesimo: «Chi sono lor signori? Che cosa vogliono? – Siamo qua in cerca d'un autore. – [...] Ma qui non c'è nessun autore, perché non abbiamo in prova nessuna commedia nuova». L'intervento della Figliastro: «Potremmo esser noi la loro commedia nuova» (pp. 679-80), vale ancor più con l'aggiunta di quello conseguente del Padre, dopo che il Capocomico ha chiesto se «lor signori vogliono scherzare»: «Le portiamo al contrario un dramma doloroso». Di qui anche la conclusione, subito tirata, sull'essere «la vita [...] piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili» – ovvero aristotelicamente ricomponili nella parola e nella scena – «perché sono vere». Altrimenti detta, «crearne di verosimili, perché pajano vere» è la vera operazione di «pazzia», se di questo si tratta, come il Capocomico ha nel frattempo insinuato nei riguardi degli attori senza autore; ma siffatta operazione coinvolge esclusivamente gli attori, o meglio il «loro mestiere» (p. 680). Tocca al Padre completare il ragionamento, poco oltre. Alla domanda del Capocomico, che ancora non ha capito la radicalità dell'intenzione drammatica prospettatagli: «E dov'è il copione?», il Padre risponde: «è in noi» (p. 684).

A questo punto il dialogo, teso e, in parte, paradossale, meno direi provocatorio, s'interrompe. Il Padre viene allontanato dalla Figliastro, che non si riconosce nella possibile di lui intenzione di rappresentare il dramma «in noi, [...] così come dentro ci urge la passione!». Al riguardo, basti l'indicazione comportamentale della didascalia: «*Indicherà il Padre e farà*

⁴ Cit., p. 96.

⁵ V'insiste in particolare, e con motivazioni anti-drammatiche, il Luperini, cit. pp. 117-118.

quasi per abbracciarlo, ma scoppierà poi in una stridula risata (p. 684). Dove quel che conta non è solo l'accento maligno al rapporto incestuoso, che li ha legati e che in seguito troverà largo modo di essere (poco alla volta, ma con insistenza) conosciuto, ma anche, dopo la censura del Padre circa il riso, quel tipo di riso, la traduzione gestuale del contegno della Figliastro. La quale subito ricorre a canto e danza, come specifica un'altra didascalia apposta, alla Ragazzoni, tanto per capirci: *«Accennerà con malizia il 'Prends garde à Tchou- Tchou – Tchou di Dave Stamper, ridotto a Fox-trot o One-Step lento da Francis Salabert: la prima strofa, accompagnandola con passo di danza. Les chinois sont un peuple malin, / de Shangaï à Pékin, / Ils ont mis des écriteaux partout: / Prenez garde à Tchou – Tchou – Tchou!»* (p. 685). Naturalmente il Capocomico rigetta l'invito implicito a non restare ancorato al teatro di sola parola, e di nuovo si chiede se la Figliastro «è pazza», laddove il comportamento dei suoi attori favorisce ulteriori persuasioni sulla novità inter-spettacolare che i *Sei personaggi* dischiudono nel teatro pirandelliano, qui giunto ad una svolta decisiva (si tenga conto che la citazione seguente proviene dal testo del '25): *«Gli Attori, segnatamente i giovani, mentre ella canterà e ballerà, come attratti da un fascino strano, si moveranno verso lei e leveranno appena le mani quasi a ghermirla. Ella sfuggirà; e, quando gli Attori scoppieranno in applausi, resterà, alla riprensione del Capocomico, come astratta e lontana»* (p. 685).

L'ipotesi di un doppio teatro, che nasce nel teatro convenzionale, tende, nel corso degli eventi, a farsi meno evidente, quasi rischiando di scomparire, nella misura in cui la Figliastro accentuerà la sua funzione di antagonista del Padre, ricorrendo specialmente alla parola, e quindi ridando sostanza e forza al dialogo. Il che non toglie che la sua risata «stridula» permanga a tratti, a mano a mano che la vicenda familiare emerge nella sua complessità. Così quasi consente al vero antagonista della Figliastro, il Figlio di primo letto, di mantenere le distanze dall'intreccio scandaloso già intravisto, in nome anche di un rifiuto della «retorica» e del «Dèmone dell'Esperimento» che fa di lui un «cinico» (p. 690), a sentire il Padre, mentre spetta a lui dirsi «personaggio 'non realizzato' drammaticamente» (p. 703), senza per questo che gli sia concessa altra sortita. Al teatro della parola appartiene con qualche difficoltà la Madre, contesa dal Padre e dalla Figliastro, preoccupata dal contegno ostile del Figlio, e alla fin fine sostituita dalla Figliastro nell'attenzione per chi programmaticamente «non parla»: il Giovinetto e la Bambina, anch'essi figli di secondo letto. Poste queste distinzioni, non si vuol dire che il Padre non avverta la difficoltà di affidare alla sola parola il nuovo dramma (sua è la celebre battuta: «Ma se è tutto

qui il male! Nelle parole!» (p. 692), in quanto portatrici di un «senso», quello del mittente, che non coincide con quello del ricevente). Parimenti, non si vuol dire che abbia perso significato, nel suo discorso, l'ormai acclarata convinzione (siamo alla vigilia di *Uno, nessuno e centomila*), che è «illusione» il credersi «nella coscienza che *si ha*, che ciascuno di noi... si creda 'uno' ma non è vero»: è «tanti», donde la difficoltà di pensarsi depositari di una sola parola. Ma soprattutto resta da rilevare che, per ora, l'allusione sempre più scoperta al rapporto incestuoso (però ha ragione Luperini: «di vero incesto non si tratta»)⁶ si sviluppa in due «flashes-back» della Figliastra che hanno forma letteraria, quasi appartenessero ai flussi di coscienza di un Proust o di un Joyce. Così non è perché, ad evitare anche l'intromissione psicanalitica proposta audacemente, ma validamente dallo Spizzo,⁷ risiedono piuttosto nella tecnica memoriale adottata dal *Fu Mattia Pascal* in avanti.⁸ Riguarda l'uno il luogo dell'incontro, «nel retrobottega di Madama Pace»: «La camera... qua, la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire. La vedo! Potrei prenderla! Ma lor signori si dovrebbero voltare: son quasi nuda! Non arrossisco più, perché arrossisce lui adesso! [...] Ma vi assicuro ch'era molto pallido, molto pallido, in quel momento!» (p. 691). L'altro rievoca le prime attenzioni del Padre alla Figliastra, quando bambina usciva da scuola, la seguiva, tanto che la Madre, informata, la tira via dalla scuola per un po'; e basta in questo frangente il verbo abituale della memoria, a ribadire che è già attrazione morbosa, quella del Padre: «Quando ci tornai, lo rividi all'uscita - buffo! - con un involtone di carta tra le mani. Mi s'avvicinò, mi carezzò; e trasse da quell'involto una bella, grande paglia di Firenze con una ghirlandina di roselline di maggio - per me!» (p. 697).

Segue la già prevista interruzione, volente il Capocomico, interessato «vivamente» a quello che ha ascoltato. «Intuisco, intuisco che c'è materia da cavarne un bel dramma!» (p. 704), afferma con qualche ingenuità, non corretta dal Padre. Il quale, piuttosto così lo sprona: «Io trascriva, se mai, avendolo così davanti - in azione - scena per scena» (p. 705). Ma subito l'equivoco è rimarcato dagli attori. Una delle quali, in specie, così osserva

⁶ Pirandello..., p. 109.

⁷ Cit., pp. 102 e ss.

⁸ Mi sia concesso, per la successiva affermazione: «La vedo» richiamare le mie osservazioni sul passato remoto del medesimo verbo in margine al maggior romanzo, in *Il romanzo italiano del Novecento. Struttura e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 69.

sul comportamento disponibile del Capocomico: «La vanità di figurare da autore...» (p. 707); altri avvertono il rischio, corso da loro stessi anche solo accettando la «prova» suggerita dal Padre, di «fare improvvisare un dramma, così su due piedi»: «Già! Come i Comici dell'Arte» (p. 706), per di più. La retrocessione, comunque, è impossibile, perché la soluzione normale della «prova» del nuovo soggetto finirebbe per segnare, definitivamente, il ritorno al teatro di parola. Fin da quando il trovarobe segnala la disponibilità di «un letto a sedere» di color «verde», la Figliastra ha qualcosa da obiettare, pretendendo la riproduzione esatta degli oggetti dell'arredamento presenti nel luogo d'incontro col padre: «No no, che verde! Era giallo, fiorato, di 'peluche', molto grande!» (p. 708). Ovviamente si sta adattando, per la scena, l'incontro nel famoso «retrobottega di Madama Pace». Operazione insoddisfacente lì per lì, e più ancora in seguito, quando la Figliastra afferma: «Mah! io veramente non mi ci ritrovo» (p. 714). Quando «gli oggetti stessi del commercio» della Madama, come afferma il Padre, trovano la loro opportuna collocazione (e cioè «i cappellini», l'«attaccapanni», il «mantello»), ecco l'improvvisa comparsa di lei, prevista dal Padre: «forse, preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, chi sa che non venga tra noi...», p. 717).⁹ Così accade, e presto, mettendo lo spavento tra gli attori, mentre la Figliastra si fa umile, «come davanti a una padrona». Madama Pace è quasi una 'mâîtresse' felliniana, nell'una e nell'altra versione, ma nella seconda ancor più involgarita: «d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiammante da un lato, alla spagnola» (p. 717), e via di seguito. Alle successive proteste degli attori, il Padre maieuta più che mago, replica duramente, proclamando l'estraneità dell'accaduto alla pretesa di verità e verosimiglianza che, già sappiamo, aduggiano il teatro di parola sopravvissuto tra Otto e Novecento, grottesco compreso: «Ma scusino! Perché vogliono guastare, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di viver qui, che loro, perché assai più vera di loro?». Parole di straordinaria potenza, queste, le maggiori che Pirandello abbia mai pronunciato, a favore di una concezione solo teatrale, per far mia la forza dell'estrema interpretazione che di Pirandello ci ha dato Roberto Alonge:¹⁰ intendo oggettualmente teatrale

⁹ Vuole il Pupino che non siano preliminarmente scartati gli «oggetti» per mancanza di «proprietà medianiche», e ricorda quelli funebri della novella *La camera in attesa*, di cui appresso, «per propiziare la venuta di un defunto» (cit., p. 96 9).

¹⁰

(spazio scenico ed oggetti di scena), del dramma che questi personaggi portano con sé, obbedendo ad una logica che per il momento comporta, subito, la riduzione del linguaggio di comunicazione teatrale: «Ma già la scena tra la Figliastro e Madama Pace, durante la protesta degli Attori e la risposta del Padre, sarà cominciata, sottovoce, pianissimo, insomma naturalmente, come non sarebbe possibile farla avvenire su un palcoscenico». Il palcoscenico della parola, che si ascolta nel teatro vero o verosimile, poco importa, non funziona più, non può contenere voci da tutti percepibili. Aggiungo allora al già detto circa la concezione teatrale, che stiamo esplanando: non solo Madama Pace parla spagnolo nell'accezione metaforica di un linguaggio estraneo a quello solito di comunicazione, ma la Figliastro appositamente parla con lei «in un modo affatto inintelligibile» (p. 718) dagli Attori. Per questo la Figliastro lascia intendere loro che serve un linguaggio di copertura della professione della sua padrona («non son mica cose che si possano dir forte!», p. 719).

Quanto al rivivere l'accaduto, patrocinato dal Padre, spetta naturalmente alla Figliastro (il gioco delle parti, fra di loro, sana ampiamente l'attrazione erotica e il conseguente scandalo moralistico) farsi portavoce della sua prorompente necessità ed immediatezza: «Ma sì, subito! subito! Mi muojo, le dico, dalla mania di viverla, di viverla questa scena!» (p. 720). S'interpongono ancora le reazioni divertite degli Attori, che ridono dello spagnolo della Madama, e della Madre che la aggredisce, strappandole e buttando a terra la parrucca, insultandola anche («Strega! strega! assassina! La figlia mia!», p. 721), non so se a memoria d'una celebre scena tragicomica del Guarini, protagonisti un Satiro e una cortigiana con la parrucca, per l'appunto, la ben nota Corisca. Finalmente «la scena» per eccellenza dei *Sei personaggi* si realizza. Ancora una volta tocca al Padre restituirla nella dimensione propria, che prende inizio dal Capocomico, ma poi si motiva di per sé, nel senso anticipato: «Il Padre eseguirà quasi sbigottito. Pallidissimo, ma già investito nella realtà della sua vita creata, sorriderà appressandosi dal fondo, come alieno ancora del dramma che sarà per abbattersi su lui» (p. 723). L'accentuazione fisionomica riconduce il Padre alla dimensione onirica prevista sin dall'inizio; quanto alle poche battute, scambiate con la Figliastro, sulla cui «cara testolina [...] vorrebbe che figurasse un più degno cappellino» (p. 724), si arrestano tosto, all'osservazione fuori tono del Capocomico: «Graziosissima questa scenetta del cappellino, non vi pare?» (p. 725). Il quale Capocomico si sente ormai in grado, come sospettato poco prima, di farsi autore («è finita la scena tra lei e quella Madama Pace, che penserò poi io a scrivere»). Non avverte, e dovrà subito farne ammenda, che gli Attori non sono in grado d'interpretare un testo tuttora non scritto,

ma vissuto. La parola non solo non esiste, ma ancora una volta la sostituisce un equivalente della comunicazione: in questo caso un oggetto che richiami il lutto («Ma se non è vestita di nero!» (p. 726), obietta la Figliastro all'Attrice che sta per darle vita sul palcoscenico, ovviamente non quello che ha sprigionato una Madama Pace). Insomma, com'è avvertito subito dopo «la rappresentazione della scena, eseguita dagli Attori, apparirà fin dalle prime battute un'altra cosa, senza che abbia tuttavia, neppur minimamente, l'aria d'una parodia [...]. Naturalmente, la Figliastro e il Padre, non potendo riconoscersi affatto in quella Prima Attrice e in quel Primo Attore, sentendo proferir le loro stesse parole, esprimeranno in vario modo, ora con gesti, or con sorrisi, or con aperta protesta, l'impressione che ne ricevono di sorpresa, di meraviglia, di sofferenza, ecc., come si vedrà appresso» (p. 727). La didascalia, questa volta, esorbita non poco, ed esaurisce le stesse osservazioni del Capocomico, pur importanti nel segnalare la ragione del suo fallimento: «Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contener tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile!» (p. 733). Allora la Figliastro riprende in mano la situazione, e chiede alla Madre di commentare, con un grido, il suo cedimento, alle profferte del Padre, convinta com'è, la Madre, che tutto quello che «è avvenuto «avviene ora, avviene sempre» (p. 735). Il grido è come il riso del primo intervento della Figliastro; tanto più che conferma la rinuncia al commento e, soprattutto, al dialogo, elementi formali che appartengono al teatro della parola esclusiva: «L'ho ancora qui negli orecchi! M'ha reso folle quel grido!» (p. 726). E per provocarlo la Figliastro ricorda alla maniera che già conosciamo, nuovamente appellandosi al verbo «vedere», da non confondersi con «rivedere»: «stando così (*si accosterà al Padre e gli appoggerà la testa sul petto*), con la testa appoggiata così, e le braccia così al suo collo, mi vedevo pulsare qui, nel braccio qui, una vena; e allora, come se soltanto quella vena viva mi facesse ribrezzo, strizzai gli occhi, così, così, ed affondai la testa nel suo petto! (*Voltandosi verso la Madre*) Grida, grida, mamma [...] Grida, come hai gridato allora!» (p. 730). La reazione del Capocomico: «arretrando, al grido, fino alla ribalta, tra lo sgomento degli Attori: - Benissimo: sì, benissimo! E allora, sipario, sipario!», impone una conclusione degna del peggior teatro; e lui stesso sembra accorgersene: «Ma che bestia! Dico sipario per intendere che l'Atto deve finir così, e m'abbassano il sipario davvero!». La correzione non comporta la ricerca predominante, da parte sua, di un «effetto sicuro»; anzi, se ne fa portavoce e responsabile: «Bisogna finir così. Garantisco, garantisco, per questo Primo Atto». L'equivoco è davvero totale: la teatralizzazione regressiva del nuovo teatro è consistente, nella misura in cui Pirandello

non ha ancora, e non avrà mai, dalla sua parte una poetica simile a quella dell'espressionismo teatrale tedesco, che non a caso fa del «grido» la sua cifra emblematica.¹¹

Il «secondo Atto» quasi avviene spontaneamente: «riaprendosi il sipario, si vedrà che i Macchinisti e Apparatori avranno disfatto quel primo simulacro di scena e messo su, invece, una piccola vasca da giardino» (p. 737). Tuttora attivo è il Capocomico. Quanto all'azione, contempla l'arrivo nella casa del Padre e del Figlio, della Madre, della Figliastro (al solito aggressiva contro il Figlio) e dei due altri figli di secondo letto, quelli che non parlano. Già si sa che il secondo uomo della Madre, un amico di famiglia spontaneamente affezionato alla donna, è mancato. La nuova situazione tarda a venir fuori, perché si antepone un ennesimo intervento fuori scena del Padre, che cerca di mettere in crisi il non consentaneo Capocomico: «non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente 'questo' come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?». Non per questo il Padre scorda che peggiore è la condizione dei personaggi, la cui «realtà [...] non cangia, non può cangiare, né esser altra mai, perché già fissata», ovvero «immutabile» (pp. 742-43). Poi il medesimo, ma soprattutto la Figliastro raccontano l'accaduto, che non registra propriamente i «fatti» attesi dal Capocomico, sì da poter «combinarli, aggrupparli in un'azione simultanea e serrata» (p. 745). Ecco allora la tentazione della Figliastro (e non solo) sul Padre: «Che scene, che scene andavamo a proporgli! – Io, io lo tentavo più di tutti» (p. 744). Segue il Giovinetto, o «fratellino» della bambina, che, suggerisce il Capocomico medesimo, «ritorna dalla scuola e s'aggira come un'ombra per le stanze, nascondendosi dietro gli usci a meditare un proposito, in cui [...] si dissuga tutto» (p. 745). La Figliastro aggiunge ancora la visione della bambina, «nel sole, signore, felice!», quando, «tratta dalla miseria, dallo squallore d'un'orribile camera dove dormivamo tutti e quattro» ed uscita nel giardino «andava a scoprire invece – dei fiori «grandi» – tutti quei «pittoli pittoli». Visione d'innocenza, che provoca lo strazio, il pianto e l'abbandono in chi ha su di sé «l'orrore del *suo* corpo contaminato» (p. 745). Ricordi, più che «fatti», a ben vedere, che il Capocomico deforma teatralmente, creando uno spazio finto condecante: all'Apparatore, che sta in «alto», chiede «un po' di cielo, un fondalino, che cada qua dietro questa vasca», mentre dall'elettricista vuole «un po' di

¹¹ Scrive L. Mittner

atmosfera...atmosfera lunare...blu, blu alle bilance, e blu sulla tela, col riflettore...» (p. 747). Non solo, ma fa muovere i personaggi, invitandoli ad uscire dalla loro fissità. Vi riesce col Giovinetto, ma non col Figlio, del quale addirittura Pirandello suggerisce un comportamento da ipnotico («resterà proteso verso la scaletta, ma, come legato da un potere occulto, non potrà scenderne gli scalini», p. 749). È la Figliastro a promuovere simile movimento, e parimenti si comporta con la Madre, nel senso che «quasi l'attira per virtù magica», nello sforzo ultimo di far «vivere la sua scena» (p. 750) a ciascuno dei personaggi. Il teatro di sola parola riesce di nuovo esaurato.

Entra in crisi la volontà del Capocomico di esercitare comunque la sua funzione di organizzare uno spettacolo senza copione, ricorrendo agli strumenti della rappresentazione teatrale, per rendere verosimile l'accaduto. Non vi riesce, perché i personaggi si rifiutano di essere gli intermediari, della loro vicenda.: «Siamo su un palcoscenico – dice la Figliastro alla Bambina -, [...] un luogo dove si giuoca a far sul serio. [...] Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo, che sei vera» (p. 751). Gli oggetti teatrali, che dovrebbero facilitare l'operazione di trasferire la «vita» sul «palcoscenico» (nel caso specifico «il giardino, la vasca», e più avanti «la rivoltella»), sono portatori di una sequenza di «fatti» estremi, già vissuti dai Personaggi e solo da essi restituibili, ma non combinati alla maniera logica di un racconto qualsiasi. La loro immediatezza, intendo quella dei Personaggi, non si fa più paravento del verbo «vedere», oltre tutto. La Bambina affoga, volendo «acchiappare [...] una delle anatre» (p. 751) che nuotano nella vasca. La Madre non interviene perché sta dietro al Figlio, il Figlio non le dà retta, scende in giardino e vede, non solo la Bambina annegata, ma anche il Giovinetto, che «se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca la sorellina affogata» (p. 756). Poi si uccide («rintronerà dietro gli alberi, [...] un colpo di rivoltella»). Le sequenze, carpite per ragioni di chiarezza espositiva, da un contesto concitato e discordante, possono suggerire la conclusione della *pièce*, ma non è affatto così. Con un autentico *coup de théâtre* si vuole annunciare che gli Attori e i Personaggi, con l'eccezione del Capocomico e del Padre, ritiratisi come se lo spettacolo fosse finito, tradizionalmente quindi, «rientreranno in scena» e, alla maniera di una tragedia antica, e nel contempo di una commedia moderna, dichiareranno l'accaduto e «Realtà!» e «Finzione!». La vicinanza con la conclusione simbolica di *Così è (se vi pare)* sarebbe da discutere, se tale fosse realmente. Invece, dopochè «d'un tratto, tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgoreranno di vivissima luce» ed il Capocomico «rifiaterà come liberato da un incubo» (p. 757) invitando l'elettricista a spegnere,

Pirandello senza parole, finalmente, darà corpo alla sua intuizione profonda e rinnovatrice:

«Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà prima avanti il Figlio, seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima, da sinistra, la Figliastro che correrà verso una delle scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridojo tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela» (p. 758).

Sarebbe povero, in questo frangente, riflettere esclusivamente sull'efficacia rappresentativa dei nuovi procedimenti d'illuminotecnica, che Pirandello nel '25 conosce meglio che nel '21, e che gli consentono di aggiungere alla seconda versione questo straordinario epilogo. Certo, contano; e vi torneremo ancora. Ma la sostanza dell'aggiunta è nel trasferire tra le ombre, diversamente rischiarate dalla luce, i Personaggi, ricuperando ed arricchendo quel che si è voluto subito annunciare: ripeto, la loro appartenenza alle «forme trasognate». Che poi si avanzi entro la «risata» un'ipotesi di dannazione per la Figliastro, sta alla sensibilità degli spettatori, prima ancora che dei lettori, evitare di farne oggetto di considerazioni spirituali fuori misura: nel senso che non si dà, in antitesi, qualche forma di salvezza. E poi, ripeto, non è più materia di parola, finalmente. Non a caso un'interpretazione è rimasta memorabile, fra le innumeri, dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, quella di Max Reinhardt, di cui Pirandello darà notizia in una più tarda intervista del '28, accennando alla «tecnica teatrale tedesca». La quale interpretazione, prosegue e ammette Pirandello, «riesce oggi a creare l'inverosimile, diventa una sorgente meravigliosa d'illusioni, e può trasportare gli spettatori, coi prodigi delle luci e con le improvvise trasformazioni dei palcoscenici, in piena fantasmagoria».¹² Non a caso,

¹² *Interviste a Pirandello. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*, a cura di I. Pupo, pref. di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 415; Pirandello cita anche Piscator, che «ha osato perfino di inscenare *La locandiera* di Goldoni in stile cubista».

ancora, merita qualche attenzione la precedente rappresentazione parigina di Georges Pitoëff (1923), «uno scenografo di sconvolgente audacia», che fece «arrivare – i protagonisti – a bordo di un montacarichi, trasformato, per l'occasione, in ascensore». Così il Davico Bonino, attento pure lui agli esiti raggiunti e sopra riferiti dell'edizione definitiva del copione: «Nulla [...] vieta di pensare che lo *choc*, patito dall'autore dinanzi ad un'innovazione così originale, sia, per così dire, trasferito sulla pagina e tramutato, nel 1925, in quell'arrivo dei Personaggi dal fondo della platea, cui siamo ormai avvezzi istintivamente a legare la nostra memoria del capolavoro di Pirandello».¹³ Quasi inutile aggiungere che il pubblico della prima respinse l'opera e l'autore con una violenza inaudita, di cui si fanno eco i giornalisti del tempo. Nel ricordo di Orio Vergani dal teatro Valle, dove si svolse la prima, Pirandello, al termine dello spettacolo, «uscì. Con la figlia sottobraccio. Lo si circondò per difenderlo – della squadra faceva anche parte, lo sappiamo, da Lucio Ridenti, nientemeno che Galeazzo Ciano! -. Belle dame ripetevano ridendo, con le bocche laccate: 'Manicomio!'. Eleganti giovani incravattati di bianco sghignazzavano e insultavano. La figlia – Lietta –, al braccio del padre, tremava e non riusciva quasi a muovere un passo. Altra gente accorreva, fischiando e ridendo. Anche i pizzardoni non sapevano se dovevano intervenire per 'quel matto di Pirandello'. Non solo, ma all'arrivo del taxi liberatore 'i giovanotti eleganti lanciavano delle monetine. E le signore anche, aprendo in fretta le loro preziose borsette».¹⁴ L'utilità eventuale della testimonianza, appena addotta, a voler sentire un critico dell'intelligenza di Gardair, sarebbe piuttosto nel favorire una sua convinzione: che la famosa scena di Madama Pace altro non sia «sinon l'incarnation, aussi grotesque soit-elle, et comme l'intériorisation projetée sur le scène du fantasma des fantasmés de l'épouse paranoïaque de Pirandello, follement jalouse de Lietta et du couple incestueux qu'elle accusait l'écrivain».¹⁵ Ma molto più centrata mi sembra l'ipotesi che l'aggressione vile e filisteica, subita al Valle, abbia convinto Pirandello di altra cosa, attinente al suo ruolo di rivoluzionario del teatro: della necessità di una risposta al pubblico a stretto giro di spettacolo, e rimanendo nello stretto ambito teatrale, del teatro come spettacolo, ovviamente.

¹³ Ed. cit., pp. XXXI – XXXII.

¹⁴ Ivi, pp. 200 – 201. L'aggiunta di Ridenti si legge a p. 204.

¹⁵ "Préface" all'ed. dei *Sei personaggi*, di *Ciascuno a suo modo* e di *Questa sera si recita a soggetto*, Paris, Flammarion, 1994, p. 16. Cfr. anche, in questa sede, le pp. ... del I cap.

ROSSANA MELIS

VERGA E IL TEATRO VENEZIANO

1. Un amico veneziano scriveva, il primo ottobre del 1884, dalla sua casa di campagna nella Marca trevigiana, a Verga, ancora in villeggiatura a Mendrisio:

Carissimo amico,
grazie della tua lettera, che ho ricevuto in ritardo perché sono in campagna.

Puoi esser certo che la terrò fra le più care memorie, fra le più grate compiacenze che m'abbia procurato quel mio modesto lavoro. – So, è vero, che molta parte, e forse la maggiore, dei tuoi elogi la devo più che a tutto a quella simpatia che m'hai sempre dimostrata, ma anche questo per me non è che un argomento d'orgoglio.

Non mi son fatto vivo in tutta l'estate perché fui sempre ammalato ed avrei avuto rimorso di scriverti, tanto era triste. Ebbi dei maledetti dolori artritici che mi tennero inchiodato in casa per più di due mesi.

Ora però, da che sono in campagna, sto meglio ed era già mio pensiero riannodare con te un po' di corrispondenza.

Lavori? Scrivi? Sei di buona o *malavoglia*?

Peccato, che per avere tante notizie sia necessario procurarti la noja di un'altra letterina, ma la colpa è tutta tua. M'hai scritta una lettera di quattro facciate per parlare unicamente di me e non ti sei ricordato di dirmi una sola parola su ciò che tanto vivamente m'interessa. Fallo dunque per penitenza.

Bondì, amico mio, conservami la tua cara amicizia e credimi sempre

tuo affezionato
R. Selvatico¹

¹La lettera - datata in calce «Biancade (prov. di Treviso) /1 ottobre 1884» - è conservata nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (B.U.C., Ms. U, 239.4099). Pubblicata inizialmente da G. RAYA (*Verga e Selvatico*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LVI, genn.-marzo 1988, pp.61-63), è stata poi da me trascritta, insieme con l'intero carteggio scambiato tra Selvatico e Verga (quattro lettere di Selvatico a Verga, tutte del 1884, e quattro lettere di Verga a Selvatico, di cui tre del 1884 e una del 1886), nell'articolo *Verga, Selvatico e il teatro italiano negli anni di «Cavalleria rusticana» (con inediti vergbiani)*, in «Giornale

Quello era stato per lo scrittore catanese un felice anno, e anche una felice estate, passata, tra l'altro, in montagna con Giacosa, Boito, Gualdo, e poi tutti insieme, in visita a Eleonora Duse.

Mi aveva comunque a suo tempo colpito il tono confidenziale di questa lettera, piuttosto raro tra quelle dei corrispondenti verghiani. Infatti, oltre a Capuana, in quegli anni avrebbero potuto scrivere allo stesso modo Gualdo, o Giacosa, o pochi altri. Chi era dunque Riccardo Selvatico, a quale suo lavoro Verga aveva dedicato ben quattro facciate?

Anche se ancora piuttosto giovane (aveva 35 anni, essendo nato a Venezia nel 1849), era allora un notissimo autore teatrale, famoso soprattutto per due commedie in dialetto veneziano, la prima delle quali aveva dato l'avvio alla rinascita del teatro veneziano del secondo Ottocento. Occasione a questa commedia, *La bozeta de l'ogio*, scritta nel 1871 – quando, non ancora ventiduenne, era studente di legge all'Università di Padova – l'aveva data la compagnia teatrale di Angelo e Marianna Moro Lin, fondata nel 1870. I due coniugi, che precedentemente avevano fatto parte della famosa Compagnia Nazionale Torinese di Giovanni Toselli, recitavano al teatro Camploy di Venezia, oltre l'amato Goldoni, un repertorio dialettale, in parte tradotto dal piemontese e dal milanese, che aveva attratto l'attenzione del giovanissimo Selvatico, il quale si era fino allora provato in testi teatrali in lingua².

Bisogna qui ricordare quanto complesso e cruciale fosse il ruolo

Storico della Letteratura Italiana», CLXXIV, 1997, pp. 211-42, di cui queste pagine sono da considerare un parziale approfondimento.

² Su Riccardo Selvatico, nato a Venezia il 16 apr. 1849, morto a Roncade (Treviso), il 21 agosto 1901, dopo essere stato, tra l'altro, sindaco della sua città dal 1890 al 1895, vedi soprattutto: A. FRADELETTO, *Riccardo Selvatico e la sua generazione*, in R. SELVATICO, *Commedie e poesie veneziane*, a cura di A. Fradeletto, Milano, Treves, 1910; *Il teatro veneto*, a cura di E.F. Palmieri, Milano, Ed. Poligono, 1948 (con ampia bibliografia; pubblica *La bozeta de l'ogio*, alle pp. 71-125); E. DUSE, *Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico*, Venezia, Comune di Venezia, 1952; G. A. CIBOTTO, *Teatro veneto*, Parma, Guanda, 1960 (pubblica *La bozeta de l'ogio*, alle pp. 893-954); G. PULINI, *Teatro veneto dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1981 (in part. il cap. VI, pp. 165-88); G. PADOAN, *Riccardo Selvatico poeta dialettale*, in «Quaderni veneti», II, 1985, pp. 85-93; N. MANGINI, *Il teatro veneto moderno. 1870-1970*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992. Sull'importanza dell'attività culturale di Selvatico negli anni in cui fu sindaco di Venezia, cfr. S. LANARO, *Genealogia di un modello*, in *Storia d'Italia. Il Veneto*, a cura di S. Lanaro, Torino, Einaudi, 1984, pp. 22-23; M. ISNENGI, *La cultura*, in *Venezia*, a cura di E. Franzina, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 381-482, in part. pp. 411-413. L'ordinamento, l'inventariazione dell'Archivio Privato Selvatico (comprendente il carteggio), e poi il suo deposito presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia hanno dato luogo, negli ultimi anni, al ravvivarsi degli studi su Selvatico: cfr. in part. la *Prefazione* di G. ROMANELLI a *Archivio Privato Selvatico. Inventario*, a cura di G. Siet Casagrande, Venezia, Stamperia del Comune, 1995, pp. V-VII; D. CESCIN, *La "voce di Venezia. Antonio Fradeletto*

sostenuto dai teatri vernacoli dopo l'Unità, per il favore del pubblico popolare nei loro confronti, per i vuoti che coprivano, per le attese che suscitavano, destinate poi ad andare in parte deluse³. Erano comunque delle attive palestre di esercitazioni linguistiche (magari forzate, ma sempre problematiche) e di argomentazioni sociali (spesso politicamente influenzate, ma che tuttavia dovevano necessariamente confrontarsi con le reazioni del pubblico). Basti solo accennare allo strettissimo rapporto che corre tra la fondamentale esperienza della compagnia di Toselli (non a caso, tra l'altro, la compagnia veneziana di Angelo e Marianna Moro Lin nacque sulle sue ceneri)⁴, e l'ideazione e la rappresentazione di un'opera quale le *Miserie d'Monssù Travet* di Vittorio Bersezio⁵, fonte di innumerevoli tentativi successivi, sia teatrali che romanzeschi, per quell'interscambio continuo che allora esisteva (o si cercava che esistesse) tra opere teatrali e opere narrative⁶. Un lavoro che percorreva nei primi anni dopo l'Unità tutto il territorio nazionale, dove anche si intersecavano traduzioni di testi da un

e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento, Padova, Il poligrafo, 2001; A. SCANNAPIECO, *Un sindaco a teatro (Per una riconsiderazione storico critica del teatro di Riccardo Selvatico. Con appendice di documenti inediti)*, in «Problemi di critica goldoniana», IX, 2002 [ma 2003], pp. 251-338, che, tra l'altro, ripubblica le lettere di Verga a Selvatico; della stessa, *I silenzi dell'Autore. Tradizione del testo nel teatro veneziano tra '700 e '800*, in «Le sorte delle parole. Testi veneti dalle origini all'Ottocento», a cura di R. Drusi, D. Perocco e P. Vescovo, Padova, Esedra, 2004, pp. 213-42; infine il volume collettaneo, dedicato alla figura del letterato veneziano (fondatore tra l'altro della Mostra Internazionale d'Arte, poi detta Biennale), *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, a cura di T. Agostini, Venezia, Ateneo Veneto, 2004 (Atti del convegno organizzato dall'Ateneo Veneto, Venezia-Roncade, 30 nov. – 2 dic. 2001). Una edizione recente sia de *La bozeta de l'ogio*, che de *I recini da festa* è uscita nel 1975 (Venezia, Filippi editore), ambedue con *Presentazione* di G. Marangoni. I brani citati più avanti seguono questa edizione.

³ Cfr., in questi stessi Atti, il saggio di Guido Nicastro.

⁴ Per la storia della Compagnia rimando anzitutto a N. MANGINI, *Il teatro veneto moderno...*, pp. 13-104.

⁵ Cfr. il breve profilo introduttivo a V. BERSEZIO, *Le miserie d' Monssù Travet*, in *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, t. II, pp. 209-12.

⁶ La commedia di Bersezio dovette la sua fortuna a molteplici fattori, non ultimo l'egemonia politico-culturale sabauda-piemontese: cito solo la lettera che l'editore Gaspero Barbèra, nel gennaio 1870, scriveva allo stesso Vittorio Bersezio, per commissionargli un racconto: «In quel racconto, che bramo avere da Lei, vorrei un quadro quanto più naturale di una famiglia popolare piemontese, con le sue virtù e con i suoi difetti. Le idee dominanti del racconto vorrei che fossero il lavoro, l'energia, la rettitudine, ed anche la fede in un essere superiore che sorregge le forze del credente (dico *credente* e non bigotto, né fanatico). Quanto alla forma, vorrei che avesse qualche analogia con quella che adopera il Toselli quando rappresenta qualche personaggio: egli né declama, né recita, ma parla. Quindi io mi contento

dialetto a un altro, magari molto distanti, ma legati tra loro dal genere, dall'ambientazione, dal successo già verificato, e dalla necessità, sentita come ineludibile, di sostituire il teatro popolare d'intrattenimento di origine francese con testi legati alla realtà italiana⁷. Gli stessi autori drammatici, inoltre, nel loro progressivo avvicinamento a temi e ambientazioni realistici e quotidiani, se da un lato, spinti dalla necessità di costruire una lingua aderente a tali realtà, erano tentati ad avvicinarsi a soluzioni dialettali, dall'altro erano anche premuti dal desiderio di trasferire quelle capacità in una produzione di più vasto respiro, cioè nella lingua nazionale, in cui spesso si cimentavano: un atteggiamento di bilinguismo talvolta occultato, ma importante per le nostre lettere, che avrebbe coinvolto, in varia misura, come è stato osservato, soprattutto i commediografi veneti⁸.

2. Passato dunque – e momentaneamente – al dialetto⁹, Selvatico

che il dialogo abbia del piemontese e non del toscano; poco spirito, molto senso comune; poca eleganza, ma delicatissima sensibilità dell'onore e del dovere. Tutto vorrei fosse piemontese, i caratteri principali e il contorno; gradirei proprio un lavoro di campanile; vorrei poter ridurre a libro una famiglia piemontese»; *Lettere di Gaspero Barbèra tipografo editore (1841-1879) pubblicate dai figli*, Firenze, Barbèra, 1914, p. 270. Ma qui interessa sottolineare soprattutto il movimento dal modello teatrale a quello narrativo, con le parallele ricerche di «naturalzza», di vivacità di linguaggio parlato, prioritarie sulla stessa «correttezza» toscana.

⁷Anche il napoletano Federigo Verdinois, giornalista e novelliere, appassionato cultore di teatro in una piazza sempre vivacissima quale quella napoletana, così chiedeva a Bersezio, in una lettera dei primi anni Settanta, con la quale gli inviava un suo articolo sul teatro popolare (cioè vernacolo) uscito sul «Giornale di Napoli»: «Ancora, vorrei che mi dicesse se approva quest'altra idea: di ridurre cioè per una delle nostre Compagnie popolari qualche commedia del teatro piemontese, di quelle che meno si scostano dai costumi nostri. Il *Travet* mi pare troppo alta commedia e ad ogni modo non oserei mai di fare straziare i suoi capilavori. Credo che *Rispetta tua madre* del Serbiani si adatterebbe in qualche modo alle scene dei teatri minori ed a quella specie di pubblico. Ma non so che nome vero abbia codesto *Serbiani*, né come fare a chiedergli un permesso di traduzione. Le dico tutto ciò alla rinfusa, poiché è tanto il desiderio che ho di veder l'opera in buon cammino, che ogni cosa mi par possibile...» (cit. in R. MELIS, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento*, in «Annali della Fondazione Verga», 13, 1996 [ma 2000], pp. 105-162:161-62). Teodoro Cuniberti, sotto lo pseudonimo di Giulio Serbiani, nel 1866 aveva dato alle scene, a Torino, la commedia in piemontese *Rispetta toa mare*, che avrebbe riscosso grande successo. Tradotta in veneziano, sarebbe rimasta per lungo tempo anche nel repertorio della Compagnia Moro Lin. Verdinois avrebbe ribadito le sue convinzioni sul ruolo del teatro popolare, e continuato le sue ricerche di testi dialettali anche negli anni Ottanta (cfr. il suo intervento, uscito nel «Corriere del mattino» di Napoli del 28 gen. 1881, riportato in *Appendice a Il teatro italiano...*, t. III, pp. 448-51).

⁸ Cfr. N. MANGINI, *Il teatro veneto moderno...*, p. 79.

⁹ Anche in anni immediatamente successivi, infatti, Selvatico avrebbe composto e rappresentato testi teatrali in italiano: nel 1875 *A mosca cieca*, nel 1876 *La contessa Elodia*.

scrisse *La bozeta de l'ogio*, tre atti in cui agivano pochi personaggi: due fidanzati (Pasqualin e Tonia), la madre di Tonia, lo zio di Pasqualin, due barcaioi e una lavandaia, Cate. La commedia era ambientata in una Venezia contemporanea, durante il carnevale, ma l'azione si svolgeva tutta al chiuso, in un interno modesto. Qui subito, nel primo atto, penetrava la festa carnevalesca, deformata e inquietante, introdotta dai due amici barcaioi (uno il fratello di Tonia, l'altro il marito di Cate) in maschera, e ubriachi. Il vino e il cibo, sempre avidamente cercato da Cate, insieme ai soldi, pochi e continuamente contati, ritmavano quelle vivacissime scene, in un intreccio, lieve ma teatralmente efficace, di equivoci, di dialoghi spesso licenziosi, colmi di doppi sensi (sostenuti soprattutto da Cate)¹⁰, e tutti percorsi dall'ammicco a una credenza superstiziosa, alla disgrazia incombente sui personaggi per una «ampolla» d'olio infranta, e per l'olio versato. Dietro a quei dialoghi c'era anzitutto la lezione del grande Goldoni dialettale¹¹, alla cui luminosa riemersione, nelle più importanti piazze d'Italia, avrebbe sempre più contribuito proprio il repertorio della Compagnia di Moro Lin¹².

¹⁰ Va però detto subito che Selvatico, sia per una profonda ritrosia caratteriale, che per una concezione del teatro visto soprattutto nel suo continuo farsi (attraverso il contributo che potevano dare attori, e i condizionamenti che poteva subire da piazze e pubblici diversi), non fissò mai le sue commedie in un testo a stampa. Da qui i commenti dei critici teatrali coevi a passi o a personaggi, che non trovano riscontro corrispondente o adeguato nella edizione di riferimento, cioè quella delle *Commedie* pubblicata da Antonio Fradeletto nel 1910 presso Treves. Le ricognizioni ora effettuate da Anna Scannapieco sui manoscritti autografi conservati nell'Archivio Selvatico dimostrano inequivocabilmente che sia *La bozeta* che – in misura maggiore – la successiva *I recini da festa*, presentavano in modo diffuso, rispetto all'edizione Treves, «una maggiore crudezza espressiva»; A. SCANNAPIECO, *Un sindaco a teatro...*, p. 303.

¹¹ Osservava Palmieri, a proposito della *Bozeta*: «Un gusto infallibile dà al linguaggio le tinte e i ritmi. Una cerna minuziosa; e, per via della "naturalzza", non guastante. Benché l'improvviso sia sbandito, i periodi sembrano fluidamente improvvisati. Rapida la sintassi, genuina la venezianità. Un linguaggio immediato; e sapientemente governato. Sorge uno stile. Fedele a una grande lezione – la lezione impartita da Lunardo e da Tòdero, dalle *Donne gelose* e dalla *Buona madre* – il dialetto della *Bozeta* è un calcolo: grazia, impeto, agganci, parole sdruciole, parole tronche. L'autore bada alla resa teatrale di ogni suono, di ogni raccordo. Nasce da una vigilanza sì rigorosa una comicità rettilinea, senza sbavature» (E. F. PALMIERI, *Del teatro veneto*, in *Il teatro veneto...*, pp. 19-20).

¹² Cfr. N. MANGINI, *Profilo storico della fortuna di Carlo Goldoni nel mondo*, in *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 1-86; cfr. anche i saggi del volume miscelaneo *Goldoni e l'Ottocento* (Atti del Convegno *Goldoni sulla scena italiana dell'Ottocento*, Venezia 20-21 nov. 1992), in «Biblioteca teatrale», 28, 1992, e le note storiche curate da G. Ortolani in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Milano, Mondadori, 1935-1956.

La bozeta de l'ogio costituì a sua volta, e immediatamente, un modello per un altro giovanissimo letterato veneziano, il non ancora ventenne Giacinto Gallina, che fino allora si era dedicato solo a testi in lingua, disprezzando anzi le produzioni dialettali¹³. Gallina, che entrò poi in stretta amicizia con Selvatico, preparò per la Compagnia *Le barufe in famegia*, commedia che tratteneva in sé molti echi (del resto dichiarati dallo stesso autore) della goldoniana *Famiglia dell'antiquario*¹⁴. Rappresentate a Venezia nel gennaio del 1872, con notevole successo, fecero in seguito parte, insieme a un folto gruppo di altre commedie in dialetto che lo scrittore andò componendo negli anni immediatamente successivi¹⁵, del repertorio fisso della compagnia, che lo avrebbe portato sui palcoscenici di tutt'Italia.

Le Barufe ebbero infatti subito fortuna fuori del circuito veneto: nel febbraio e nel marzo 1872 furono rappresentate in una piazza importante

¹³ Giacinto Gallina era nato a Venezia nel luglio del 1852, e vi morì nel febbraio 1897. Per un suo breve profilo bio-bibliografico rimando alla voce curata da L. STRAPPINI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51 (1998), pp. 668-70. Noto e ammirato nei teatri italiani negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, l'autore veneziano è stato in seguito, fin quasi ai giorni nostri, sempre più considerato un autore legato a un bozzettismo scenico provinciale e di corto respiro. Così che anche solo per leggere la sua ricca produzione teatrale era necessario, fino a qualche anno fa, rifarsi ai 18 volumi del *Teatro completo di G. Gallina*, uscito a Milano per Treves tra il 1922 e il 1930, a cura di D. Varagnolo (corredati, per ogni commedia, di preziosa documentazione storica, riferita soprattutto alle recensioni coeve). Ha ora fornito un solido contributo alla riscoperta della sua opera Piermario Vesco, che ha curato la ripubblicazione, presso l'editore Marsilio di Venezia, tra il 2000 e il 2003, di *Tutto il teatro*, in 4 volumi: nel 2000 il vol. II (1874-1877), nel 2001 il vol. III (1878-1884), nel 2002 il vol. IV (1888-1896), nel 2003 il vol. I (1870-73). A quest'ultimo il curatore ha premesso il saggio *Giacinto Gallina: rinascita e morte del teatro veneziano*, seguito da una sezione di *Materiali autobiografici*. Ogni singolo testo teatrale è stato corredato da ampie note bibliografiche, storiche e linguistiche. Per i rapporti strettissimi che legarono, anche biograficamente, Selvatico con Gallina, queste indicazioni integrano le notizie bibliografiche della nota 2.

¹⁴ Cfr. le *Note* relative alla commedia, in G. GALLINA, *Tutto il teatro*, Marsilio, Venezia, 2003, vol. I, pp. 439-43.

¹⁵ Per il dicembre dello stesso 1872, diventato collaboratore fisso della Compagnia, avrebbe scritto la commedia *La famegia in rovina*, che già in parte si allontanava dall'esperienza goldoniana. Ambientata, come le altre, al tempo presente, era incentrata sulla fatica di vivere con decoro di una famiglia di un musicista, ridotta in povertà. Una vicenda che vedeva alla fine, malgrado i debiti e le ipocrisie, grazie all'abnegazione di una figlia, trionfare i legami positivi del cuore e dell'affetto. Incalzato dal capocomico, Gallina, tra l'altro, avrebbe poi prodotto in dialetto: sempre nel 1872, *El fragiòn*; nel 1873 *Le serve al pozzo*; nel 1874 *Una scimia coi fiocchi*; nel 1875 *El moroso de la nona, La chitara del papà, Zente refada*; nel 1876 *Tuti in campagna!*; nel 1877 *Telèri veci*; nel 1878 *Mia fia*; nel 1879 *I oci del cuor*; nel 1880 *La mama no mor mai!*

quale Milano (dove nel precedente agosto era già stata applaudita *La bozeta de l'ogio*)¹⁶, città che anche in seguito – a cadenza costante – nel corso degli anni Settanta e Ottanta, avrebbe accolto con calore di pubblico e di critica le numerose commedie di Gallina e quelle di Selvatico: l'autore della *Bozeta* avrebbe infatti arricchito più avanti, nel 1876, il suo repertorio dialettale con *I recini da festa*, un'altra commedia veneziana di ambientazione popolare e contemporanea.

Il critico del quotidiano milanese «La Perseveranza», in quell'occasione, dedicò a Gallina e al teatro dialettale veneziano una delle tante recensioni positive che avrebbe continuato a scrivere anche nel corso degli anni successivi, con modulazioni diverse, e con obiettivi spesso diversificati. Il critico era Filippo Filippi, un letterato di origine veneta, rappresentante di primo piano dell'*establishment* culturale cittadino, che influenzava in modo notevole, assieme a pochi altri, il mondo musicale e teatrale milanese di quegli anni¹⁷. Per noi figura particolarmente interessante, perché avrebbe tenuto, come è noto, rapporti abbastanza stretti con Verga, il quale, arrivato a Milano nell'autunno 1872, nel suo lungo soggiorno lombardo frequentò (anche tramite la numerosa colonia degli artisti siciliani) soprattutto letterati, giornalisti, musicisti, pittori e scenografi, in ritrovi pubblici e privati, tutti in vario modo legati alle attività dei numerosi teatri cittadini¹⁸.

¹⁶ Cfr. N. MANGINI, *Il teatro veneto moderno*, pp. 50-51. La compagnia Moro Lin si fermò al milanese Teatro Re dal 18 febbraio al 28 marzo 1872; le *Barufe*, rappresentate il 20 febbraio, vennero poi replicate quattro volte.

¹⁷ Filippo Filippi (Vicenza 1830 – Milano 1887), dopo la laurea in legge a Padova nel 1853, era stato assorbito soprattutto da interessi musicali; aveva fatto parte della redazione della «Gazzetta musicale» di Milano, e dal 1860 la dirigeva. Molto amico del maestro Franco Faccio e di Arrigo Boito, dal 1868 era nel Consiglio direttivo del Conservatorio musicale milanese. Dal 1859, inoltre, era il critico d'arte del quotidiano «La Perseveranza». Recensore infaticabile, aveva grandi capacità di divulgazione, e fece conoscere a Milano molte novità musicali europee; in particolare si schierò a favore della musica wagneriana (cfr. la voce, curata da N. BALATA, nel *Diz. Biogr. degli Ital.*, vol. 47, 1997, pp. 693-95).

¹⁸ Dai carteggi che Verga tenne durante gli anni del soggiorno milanese, il nome di Filippi compare spesso, talvolta seguito da giudizi non positivi. Nel febbraio del 1873, per esempio, scriveva a Capuana, allora a Mineo: «Io sono stato lieto l'altra sera dalla contessa Maffei di dare una lezioncina di moralità letteraria all'olimpico Filippi il quale mi diceva ch'è impossibile neppur leggere tutti i libri che vengono spediti alla *Perseveranza*. È doloroso – gli dissi – che un giornale che sa di avere o pretende a tanta importanza non possa o non voglia smettere la menzogna di appendici e riviste critiche che vanno fatte con tali criteri – giacché lui mi confessava che solo può farsi cenno di quei libri che sono raccomandati particolarmente. E sempre riguardi personali. E codesta arte? codesta menzogna?»; in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ediz. dell'Ateneo, 1984, p. 23. D'altra parte doveva

La recensione di Filippi, pur riconoscendo al giovane commediografo caratteristiche autonome, dava anzitutto largo spazio all'«immortale Goldoni», stabilendo un confronto che avrebbe costituito una costante nelle analisi sul teatro di Gallina¹⁹. Del resto, come ho già detto, il repertorio della

anche stimarlo se proprio a Filippi si sentì in dovere di scrivere, nell'ottobre 1880, una rarissima lettera, per noi preziosa, in cui pazientemente, e direi anche accoratamente, spiegava al critico, che gli aveva mosso delle osservazioni negative in una recensione a *Vita dei campi*, uscita nella «Perseveranza», i motivi delle sue scelte linguistiche e stilistiche; cfr. P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», IV, 1977, pp. 5-29. Sempre Filippi dovette essere una delle cause più prossime della delusione che lo aveva colto, in inutile attesa di recensioni milanesi ai *Malavoglia*, e che aveva espresso in una famosa lettera dell'aprile del 1881 al Capuana (poi troppo sfruttata dalla critica nel Novecento): «*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo [...] Filippi che mi aveva parlato con interesse dei *Malavoglia* appena esciti, mi domandava quel che dovesse pensarne e dirne lui. Naturalmente risposi di pensarne colla sua testa, e si che n'ha una grossa sulle spalle. Ma egli mi chiese se tu ne avresti scritto, e quando, aggiungendo che pel momento gli mancava lo spazio nella *Perseveranza*. Ciò un mese fa. Naturalmente aspetta che per combinazione v'incontriate nelle idee»; in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 112. Verga era anche in rapporti di amicizia con la moglie di Filippi, la cantante Paolina Vaneri (dal 1878 docente di canto nel Conservatorio musicale milanese), che nel 1876 si propose come tramite tra lo scrittore e Pasquale Villari per ripubblicare il racconto *Nedda* in inglese; vedi R. MELIS, *Pasquale Villari e Giovanni Verga*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIV, 1987, pp. 244-256.

¹⁹ Nella consueta *Rassegna drammatico-musicale*, in appendice alla «Perseveranza» del 27 febr. 1872, dopo aver lodato soprattutto il secondo atto della commedia, il critico concludeva: «Se il sign. Gallina prosegue come ha incominciato, l'Italia, che annovera oggi tanti bravi autori drammatici, potrà vantarsi d'uno di più, che forse, nelle commedie in dialetto, non sarà indegno di succedere all'immortale Goldoni» (il brano è riportato in N. MANGINI, *Il teatro veneto moderno...*, p. 60; Mangini erroneamente lo attribuisce tuttavia – e con lui gli studiosi successivi – non a Filippo Filippi ma a Luigi Filippi). Alcuni giorni dopo, tornando sul successo riscosso dalla compagnia, raccomandava di nuovo di affidarsi al repertorio goldoniano: «Mi permetto [...] un consiglio, ch'è poi un desiderio generale dei frequentatori del teatro Re: tentino pure le cose nuove, ma non già di merito incerto, e lascino stare le raffazzonature, le riduzioni specialmente delle commedie piemontesi, ove si piange troppo, mentre il dialetto veneziano non si atteggia bene che alla gaiezza, al pettegolezzo, alla *ciacola* arguta e spensierata; soprattutto facciamo rivivere il Goldoni ch'è sempre il maestro dei passati, dei presenti e dei venturi: non passi settimana senza dare per lo meno tre commedie sue e si facciano rivivere le ignote. Il successo triplicato dei *Ciassetti* e *i Spassetti del Carneval de Venezia* [cioè *Una delle ultime sere di carnevale*] prova che il Goldoni è una miniera inesauribile, e che in tutte le sue commedie, anche scadenti, c'è per lo meno una scena che fa tollerare tutto il resto. Animo adunque. Dopo la *Bona mare*, *i ciassetti* e *i Quatro rusteghi*, il bravo Moro-Lin ci regali *El sior Toderò*, la *Bona moger*, la *Casa nova*, *Le donne gelose*, *Le morbinose*, *El campiello*, *Le baruffe ciozotte*, *Le Massere*, e tante altre di cui non ricordo il titolo» («La Perseveranza», 5 marzo 1872). Durante la sua permanenza al teatro Re, la Compagnia diede effettivamente quasi tutte le commedie di Goldoni ricordate da Filippi.

Compagnia di Moro Lin, portando in giro per le platee d'Italia, insieme alle commedie di Gallina e Selvatico, quelle del Goldoni dialettale (dalle *Baruffe Chiozzotte* al *Sior Todero brontolon*, alla *Vita nova*, ai *Rusteghi*), favorì anche una rivitalizzazione del suo teatro. A un tale intreccio con la tradizione dobbiamo molto: se il repertorio veneziano resistette a lungo, a differenza degli altri, a livello nazionale, fu perché poté giovare dell'eredità di una cultura «locale» e «popolare» rispetto alle istanze unitarie. Teatro «cittadino» dunque, però su scala «nazionale», in un legame strettissimo²⁰ di cui erano ben coscienti, oltre i critici, anche gli scrittori in lingua dell'epoca. Non a caso Giuseppe Giacosa, nell'agosto 1901, avrebbe aperto un commosso e acuto necrologio di Riccardo Selvatico, a pochi giorni dalla morte improvvisa, proprio riconoscendo la sua «italianità» nel suo essere «veneziano»:

Voglio vincere il dolore acerbo e parlare di lui al gran pubblico, che fuori di Venezia non poté conoscerlo intero. Egli fu artista elettissimo ed uomo di bontà, di gentilezza, di rettitudine insuperabili. Tutti i teatri d'Italia acclamano *La bozeta de l'ogio* ed *I recini da festa*, due commedie novatrici senza pretesa, fresche, vive, vicine alla vita reale e più schiettamente italiane, nella loro parlata veneziana, di tutte le commedie in lingua, loro contemporanee²¹.

3. Torniamo alle rappresentazioni che la compagnia goldoniana tenne a Milano nel corso degli anni Settanta. Verga, come ho già ricordato, sarebbe arrivato a Milano solo alla fine del 1872. Neanche nel settembre dell'anno successivo poté assistere alle recite che vi tenne la Compagnia (era bloccato a Catania dal colera). E nemmeno nel novembre del 1875, durante la successiva tournée, lo scrittore era nella città lombarda. Molto probabilmente, però, già allora non gli erano ignoti i due giovani commediografi

²⁰ Su questo rapporto cruciale, cfr. P. VESCOVO, *Giacinto Gallina: rinascita e morte del teatro...*, in part. pp. XIV-XX.

²¹ G. GIACOSA, *Riccardo Selvatico*, in «Corriere della Sera», 26-27 agosto 1901. In occasione della prima rappresentazione milanese delle *Baruffe in famegia* anche «Il Secolo» aveva rilevato le novità dell'opera, contrapponendola al contemporaneo teatro in lingua, e riconoscendo, secondo un canone che si sarebbe ripetuto costantemente, il primato del dialetto nell'espressione della verità (cfr. N. MANGINI, *Il teatro veneto moderno...*, pp. 59-60). Identico giudizio esprimeva in quei mesi, nella prefazione *Al lettore*, L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, pp. V-XXXII. Cfr., a questo proposito, anche le dichiarazioni – esemplari nella loro schematicità – di Pompeo Molmenti in apertura di un articolo del 1877, dedicato all'arte di Gallina (uscito in «Serate italiane», IV, 205, 2 dicembre, poi raccolto in *Nuove impressioni letterarie*, Torino, Camilla e Bertolero, 1879, p. 135): «La commedia in dialetto è indizio di miseria artistica, ma nelle condizioni speciali dell'Italia la letteratura vernacola è la più vera e più schietta pittura dei nostri costumi».

veneziani, anche perché gli artisti e i letterati veneti erano ben presenti nei ritrovi che frequentava (tramite importante era per esempio l'amicizia con Arrigo Boito, a sua volta amico stretto di Giacosa)²². Sicuramente gli dovette giungere la notizia del grande successo, quasi una consacrazione, che la città pubblicamente tributò in quei giorni al ventitreenne Gallina, e alla sua nuova commedia, *Il moroso de la nona*²³, opera anche in seguito tra le più rappresentate in tutto il paese. Del resto lo stesso Verga aveva ormai raggiunto una notevole notorietà, e insieme a questa le attenzioni critiche di amici comuni: non solo di Filippi, per esempio, ma anche di Pompeo Molmenti, e quelle di un altro giovane veneziano, Raffaello Barbiera, che di lì a poco sarebbe diventato il critico teatrale del neonato «Corriere della sera».²⁴

Al Manzoni, lo stesso teatro dove era stato sancito il trionfo del *Moroso de la nona*, nel marzo 1877 venne data la prima nazionale di *Telèri veci*. Assieme a questa nuova commedia, in quella serie di recite, furono rappresentate anche le due commedie di Selvatico, *La bozeta de l'ogio*, e *I recini da festa*, recitata per la prima volta nel 1876. Filippi, nella «Perseveranza», dedicò poco spazio ai *Telèri*, «notturna» novità del «piccolo Goldoni»,

²² È importante tenere presente come il gruppo di autori legato in vario modo alle istituzioni teatrali milanesi, e costituito da Verga, Boito, Giacosa, Gualdo (un gruppo sodale la cui eccezionalità Federico De Roberto esaltò proprio in occasione della morte di Giacosa), si fosse formato già negli anni Settanta. Si consolidò poi negli anni Ottanta e Novanta, e costituì, a Milano e non solo, un particolare momento di esperienze e di unità di intenti, che influenzò le sorti del teatro italiano, con collaborazioni reciproche difficilmente distinguibili l'una dall'altra; vedi a questo proposito, R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell'Archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXII, 1995, pp. 227-60.

²³ A Milano, dopo la prima rappresentazione, era salito sul palcoscenico l'autorevole e prestigioso Paolo Ferrari, e aveva abbracciato commosso il giovane autore; cfr. la *Presentazione* di D. VARAGNOLO a G. GALLINA, *Teatro completo. IV. El moroso de la nona. Nissun va al monte*, Milano, Treves, 1926. Sul Ferrari, vedi anche nota 51.

²⁴ Molmenti aveva recensito le opere di Verga già nel maggio 1875, nella rivista torinese «Serale italiane» (articolo poi raccolto nella seconda ediz. di *Impressioni letterarie*, Milano, Batezzati, 1875, pp. 138-144), cui collaborava assiduamente anche un altro letterato attivo a Venezia, amico di Selvatico e di Gallina, Enrico Castelnuovo. Barbiera, frequentatore (e poi storico) del salotto milanese della contessa Maffei, era attento e affettuoso ammiratore, e anche recensore della produzione verghiana fin dagli esordi milanesi; cfr. R. BARBIERA, *Verso l'ideale*, Milano, Libreria edit. Nazionale, 1905. Sulla probabile influenza, nei primi anni Settanta, di Molmenti (autore, nella prima giovinezza, anche di racconti: *Maria. Bozzetti rusticanti*, Pisa, Nistri, 1871, ripubblicato come *Maria. Bozzetti della campagna veneta*, Milano, Tip. Lombarda, 1873; *Clara Dolor! Racconti*, Milano, Treves, 1877; su Verga, cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 397-98.

in cui vibravano corde patetiche che gli erano poco congeniali (o meglio, che riteneva non confacenti a una commedia in dialetto)²⁵. Occupò invece un'appendice di due pagine per parlare con entusiasmo dei *Recini da festa*; anche se, osservava subito

[...] la commedia [...] non si può raccontare, perché la sua bellezza è tutta nella forma, nel dialogo, nei particolari più minuti della vita intima del popolo, a Venezia. Intreccio vero non c'è; le cose che accadono nella commedia sono così semplici, così naturali, così comuni e giornaliere, che la curiosità non è punto adescata, e specialmente quella curiosità malsana che alcuni, più o meno celebri commediografi saziano a furia di stranezze e di inverosimiglianze²⁶.

Rispetto all'arte di Gallina, maggiore era, per Filippi, il ruolo giocato dagli elementi formali, soprattutto dalle scelte di lingua:

La sua commedia è minuta, tutta a particolari di singolare finezza e delicatezza, che dinotano talento raro di osservazione; tutti i sentimenti sono analizzati e sviluppati col sussidio stesso della lingua, dei motti, di quelli specialmente che nel caro dialetto veneziano hanno una singolare efficacia. Se qualcuno mi domandasse cosa avverrebbe della comedia del Selvatico se fosse tradotta in Italiano, risponderei affermativamente, recisamente, che perderebbe tutto il suo prestigio, che non parrebbe più quella, perché i colori sparirebbero, e non rimarrebbe che un contorno troppo semplice, troppo arido. Per convincersene basta osservare l'effetto prodotto sul pubblico da alcune frasi, le quali hanno il merito d'essere dette in lingua intraducibile. Com'è possibile, per esempio, tradurre la frase *far stomeghezzi* o quell'altra *ti me fa sgangolire!*

Ma quella commedia, così riuscita (eppure confinata nella sua intraducibilità dialettale), era anche un'occasione per il critico di difendere il realismo "sano", e di schierarsi contro la nuova arte zoliana. Motivo di dibattito appena acceso (*L'Assommoir* era uscito allora)²⁷, che avrebbe per qualche anno percorso, con eccezionale intensità, la vita letteraria italiana:

²⁵ Filippil, *Teatri e notizie artistiche*, in «La Perseveranza», 18 febbraio 1877. Avrebbe dedicato a *Tèleri veci* altre brevi note nel resoconto teatrale del 24 marzo, in cui ne lamentava le «lungherie».

²⁶ FILIPPI, *Rassegna drammatico-musicale/R. Selvatico, I recini da festa*, in «La Perseveranza», 26 febbraio 1877.

²⁷ A Milano in particolare le discussioni erano accessissime, per ragioni note: basti tra tutte ricordare, oltre la presenza favorevolissima a Zola di Felice Camerini, critico del «Sole», quella di Luigi Capuana, in quei mesi a Milano, e il suo intervento sull' *Assommoir*, che sarebbe uscito di lì a pochi giorni, l'11 marzo, sul «Corriere della sera».

Non c'è dubbio che questa bella, sana e giusta commedia appartiene al genere *realista*, ma senza sortire da nessun limite onesto e facendoci assistere a scene affettuose, morali, anche in mezzo alla poveraglia; locché prova che per esser veri, dipingendo la classe infima, non c'è bisogno di tuffarsi nelle turpitudini fisiche e morali, come fece lo Zola nel suo *Assommoir*. Io sono un grande ammiratore dello Zola, lo considero un Balzac redivivo, ma confesso che parmi abusi talvolta del suo prodigioso talento d'osservazione, descrivendo le cose sconce colla più cinica inverecondia di parole.

L'anno successivo, nel giugno del '78, la Compagnia era di nuovo a Milano, riscuotendo la consueta attenzione del pubblico. Ma Marianna Moro Lin – attrice così importante per le ideazioni teatrali di Gallina – stava già male. Morirà un anno dopo, dopo avere ottenuto (a Trieste e poi a Venezia) un trionfo personale con una nuova commedia di Gallina, *I oci del cuor*, che verrà poi rappresentata a Milano nel settembre dello stesso 1879.

Anche in questa occasione Filippi, in una lunga e favorevolissima *Rassegna* sulla nuova commedia, sfruttava la situazione: partiva da lodi al realismo del Gallina dialettale per lanciarsi ancora una volta contro il teatro naturalista (qualche giorno prima aveva stroncato il dramma *Teresa Raquin*, che era allora in cartellone a Milano):

Posto che oggigiorno, quando si parla di poesie, di romanzi, di produzioni teatrali, bisogna sempre cascare nella quistione del *verismo*, del *realismo*, del *naturalismo*, che alla fine dei conti è tutta di parole, tiriamola in ballo anche oggi, perché calza a cappello [...].

Quella del Gallina si può chiamare benissimo *commedia realistica*, anche perché si giova del dialetto, ch'è la forma più esatta della verità, sulla scena. La differenza fra codesto *naturalismo* è... *l'altro* è essenziale. Quello della scuola zoliana è il realismo delle cose orribili, delle cose sudicie, degli ambienti volgari, dei tipi turpi, il realismo che vi fa torcere lo sguardo dalla scena, che vi forza a turarvi il naso, che vi promove il disgusto, la nausea, la noia inquieta e morbosa. Quello del Gallina, lo dirò con una sola parola, è il *realismo del cuore*²⁸.

La stessa commedia sarà in quei giorni recensita in termini molto elogiativi da Barbiera, che, se non la prenderà a pretesto per un attacco alla scuola naturalista – il giornale su cui scriveva, diretto da un sagace giornalista e uomo di cultura, Eugenio Torelli Violler, evitava di prendere

²⁸ FILIPPI, *Rassegna drammatico-musicale*, «La Perseveranza», 17 sett. 1879. Nel passo ommesso ricordava ancora *Teresa Raquin*, distinguendo comunque la *pièce* dalle prove positive dello Zola romanziere.

posizioni decise nei confronti delle nuove correnti letterarie francesi –, ne darà una lettura fondata ancora una volta soprattutto sul confronto con Goldoni, anzi la vedrà – secondo il consueto giudizio ottocentesco dell'opera goldoniana – come il rovescio di quell'opera²⁹. Continuerà anche lui, nei giorni successivi, a dedicare un'attenzione puntuale e benevola alle altre commedie della Compagnia in cartellone, compreso il «ricamo» «fino, fino, troppo fino anzi per la società popolana che vi è dipinta in quei due atti pure incantevoli», cioè *I recini da festa* di Selvatico³⁰.

4. Se Verga non risulta fosse nella città lombarda in occasione di quasi tutte le rappresentazioni precedenti, nel settembre del 1879 si trovava invece in Lombardia, dove faceva la spola tra la città e i laghi. E forse in quest'occasione conobbe l'irrequieto e umbratile Gallina. Oppure lo conobbe in un soggiorno successivo, tra l'aprile e i primi di giugno del 1882, quando entrambi erano a Milano³¹. Non sono purtroppo conservate lettere di Gallina nell'epistolario dello scrittore catanese; ma il breve carteggio tra Selvatico e Verga ci consente comunque di affermare che se, fino al marzo del 1884, quando venne rappresentata a Venezia *Cavalleria Rusticana*, Verga non aveva conosciuto personalmente Selvatico, conosceva già, invece, l'altro commediografo veneziano. Gallina infatti, nel marzo 1884, scriveva a Selvatico da Firenze (dove dirigeva la Compagnia Veneziana che aveva appena fondato):

Mio caro Riccardo [...] d'accordo con te su quanto dici del Verga e della Cavalleria. Sono sicuro ch'egli non si illuderà troppo pel successo del suo lavoro; se così non fosse, guai per lui! Lo aspetterebbe una grande disillusione quando darà – se lo darà – un altro lavoro. Salutamelo tanto e digli che godo sinceramente del suo successo – il quale dimostra che il pubblico non è sempre quell'*orbetto* calunniato dai comici³².

La lettera conteneva risposte a alcuni quesiti che Selvatico aveva indirizzato all'amico (sui probabili introiti degli spettacoli veneziani), per

²⁹ «Giacinto Gallina ci dà il rovescio del mondo veneziano dipinto colla sublime spensieratezza di quel commediografo di genio ch'era Carlo Goldoni»; R. BARBIERA, *Cronaca teatrale/I oci del cuor*, in «Corriere della sera», 16-17 sett. 1879.

³⁰ Cfr. *Cronaca Teatrale*, in «Corriere della sera», 1-2 novembre 1879. *I recini da festa* erano stati rappresentati il 31 ottobre, seguiti dai goldoniani *Ciassetti e spasseti del carneval de Venezia*, con cui si erano chiuse le recite di Moro Lin al Teatro Fossati.

³¹ M. MANGINI, *Il teatro veneto moderno...*, p. 103.

³² Archivio Privato Selvatico, fasc. 30, n. 16; cfr. R. MELIS, *Verga, Selvatico e il teatro italiano...*, p. 232.

evitare a Verga eventuali raggiri da parte del capocomico della compagnia che recitava *Cavalleria Rusticana*³³. Lo scrittore catanese e Selvatico, come ho già ricordato, si erano conosciuti allora a Venezia, dove Verga avrebbe soggiornato, dal 14 a tutto il 29 marzo 1884, in occasione della rappresentazione del dramma. Moltissimi anni dopo, nel novembre 1920, Verga scrivendo al vecchio amico Pompeo Molmenti (era quella un'occasione particolarissima: era stato allora nominato senatore, e chiedeva – con un gesto carico di significati – al suo antico «compagno d'armi», ormai da parecchio senatore del regno³⁴, di fargli da padrino, a Roma, nella cerimonia di giuramento)³⁵, avrebbe chiamato quel soggiorno «i bei giorni di Venezia».

Il dramma verghiano era andato in scena al veneziano teatro Goldoni, il 15 marzo 1884, con la compagnia di Adelaide Tessero, e era stato replicato, con grandissimo successo, per ben sei sere. In quelle due settimane Verga aveva avuto occasione di rivedere e frequentare vecchi amici letterati e commediografi, conosciuti tra Milano e Torino, da Pompeo Molmenti a Paulo Fambri a Enrico Castelnuovo.

Proprio i resoconti teatrali della stagione autunnale 1884 della Compagnia Veneziana, che recitava allora a Milano, al teatro Manzoni, ci inducono infine a identificare – con ampi margini di probabilità – il «modesto lavoro» di Selvatico – che aveva originato la lunga lettera di lodi dell'amico Verga³⁶, con *I recini da festa*. Il repertorio di quella breve tournée di 15 recite, che registrava la consueta mescolanza di commedie di Goldoni (*Una delle ultime sere de Carnevale, I Rusteghi, La casa nova*), e di Gallina (*Zente refada, I oci del cuor, Una famegia in rovina, Mia fia, La chitarra de papà, Le baruffe in famegia, El moroso de la nona, La mama no mor mai*), a cui si aggiungevano pochi altri testi dialettali³⁷, comprendeva infatti anche *I recini da festa*, che era stata recitata, con strepitoso successo, il 21 settembre.

Anche se gli interventi di Filippi, dalle appendici del suo quotidiano, continuavano a esaltare quasi tutta la produzione di Gallina (ricordando

³³ Le lettere che si scambiarono Verga e Selvatico nel corso della primavera 1884 avevano come oggetto soprattutto questioni economiche legate alle rappresentazioni veneziane e ai rapporti con i capocomici.

³⁴ Sul letterato e uomo politico veneziano (Venezia 1852-1928), vedi ora la monografia di M. DONAGLIO, *Un esponente dell'élite liberale, Pompeo Molmenti politico e storico di Venezia*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, in part. il cap. I, *La formazione intellettuale e il «mestiere» di storico*, pp.9-90.

³⁵ Cfr., per questo episodio, R. MELIS, *Verga, Selvatico e il teatro italiano...*, pp. 211-12

³⁶ La lettera non è purtroppo conservata nell'Archivio Privato Selvatico.

³⁷ Nel corso delle recite si rappresentarono anche *Prima el sindaco e po' el Piovàn*, di Ernesto Andrea De Biasio, e l'atto unico *Bronse cuerte* di Giuseppe Ulman.

anzi, nel solito confronto con Goldoni, come egli vi aggiungesse «due elementi essenziali: la modernità e il sentimento drammatico»³⁸, non erano molto piaciute al pubblico milanese le commedie più patetiche e sentimentali, dagli *Oci del cuor*, a *Mia fia*, e soprattutto *La mama non mor mai*³⁹: del resto il pubblico del Manzoni aveva applaudito, qualche mese prima, un'opera diversissima quale *Cavalleria rusticana*.

Era invece stata apprezzata in pieno la commedia di Selvatico, «una pittura stupenda dei costumi del basso popolo a Venezia», in una «felice fusione dell'elemento comico col patetico»⁴⁰, lodevole per la sua «venezianità», come sottolineava Filippi, che ne esaltava soprattutto il secondo atto, nella lunghissima appendice che aveva dedicato, il 24 settembre, alla Compagnia.

Anche questa seconda prova in dialetto del commediografo, infatti, rivolgeva le sue attenzioni al ceto popolare cittadino: metteva in scena, in due atti ambientati, come diceva la scarna didascalia, «in una camera povera, ma decente», le vicende di una famiglia di barcaioli alle prese con le ristrettezze della vita. Lucietta, sposa giovanissima di Toni, per comprare la culla al figlio neonato, aveva dato al Monte dei pegni l'unico suo gioiello, appunto i *recini da festa*, cioè gli orecchini che Toni – figlio che il ricco padre Bortolo non voleva più vedere, perché aveva sposato una ragazza povera – le aveva regalato per le nozze. Ma i legami del sangue, cioè il neonato, il vero protagonista, anche se spesso invisibile, di tutta la *pièce*, avrebbero risolto poi la storia in un ammiccante lieto fine.

5. L'ambientazione, gli accenni continui alle costrizioni economiche, i particolari realistici, l'uso vivace della lingua parlata, hanno poi indotto più di uno studioso a usare, a proposito di questa opera, il termine «verismo»⁴¹. Termine che può definire benissimo il teatro di Selvatico, insieme a quello di molto Gallina⁴², anche se l'operazione storico culturale cui si allude con

³⁸ F. FILIPPI, *Rassegna drammatico-musicale. Teatro Manzoni. La Compagnia Venezia-nara diretta da Giacinto Gallina*, in «La Perseveranza», 24 settembre 1884.

³⁹ Cfr. N. MANGINI, *Il teatro veneto moderno...*, p. 117; cfr. anche la *Rassegna* di Filippi, in «La Perseveranza», 30 settembre 1884.

⁴⁰ *Cronaca teatrale*, in *ibid.*, 22 settembre 1884.

⁴¹ Queste le osservazioni di Pullini, riferite alla commedia: «Così il verismo, che è rimasto spesso ai margini della tradizione veneta, compare anche a Venezia, sia pure in una sua minuscola versione carica di accorato pietismo e di sensibile finezza, ricuperando la migliore vena sentimentale di Gallina (da *El moroso de la nona* a *I oci del cuor*) in una cornice sottilmente realistica»; G. PULLINI, *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1981, p. 188.

quella etichetta è così contaminata dall'esperienza verghiana, che può dar luogo a equivoci. Bisogna semmai ricordare, malgrado l'ovvietà dell'osservazione, che alle spalle di ognuno di questi artisti agiva la forza di un modello unico, cioè quella del Goldoni dialettale. Goldoni era infatti – nei confronti del grande modello che il teatro (per sua struttura necessitato ad attingere direttamente a una simulata ma credibile dialogicità) rappresentava per la narrativa postunitaria – lo scrittore del passato che più aveva da insegnare al presente, proprio per quella sua cosciente ricerca di un massimo avvicinamento dello scritto al parlato («la Commedia», aveva scritto, era «una imitazione delle persone che parlano, più di quelle che scrivono»)⁴³ che costituiva la ragion d'essere del filone realistico della narrativa italiana di quegli anni.

Tutto il repertorio che la compagnia di Moro Lin portava in giro, come abbiamo ampiamente visto, poggiava sulle solide basi del Goldoni dialettale, riproposto continuamente, e continuamente applaudito. In armonia con una tale operazione agiva anche il dibattito critico di quegli anni; e alcuni soggetti catalizzatori di questo dibattito, non bisogna dimenticarlo, partecipavano degli stessi ambienti in cui lentamente si andava formando la scrittura verghiana degli anni Ottanta.

Basti pensare all'ampio saggio *Carlo Goldoni* di Pompeo Molmenti, uscito a Milano nel 1875⁴⁴, la cui originalità (malgrado i limiti e gli schematismi di un lavoro giovanile)⁴⁵ era costituita proprio dall'aver esaltato quelle che aveva definito «commedie popolari», cioè *Le baruffe chiozzotte*, *Il campiello*, *Le massere*, *I Rusteghi*, *il Sior Todero Brontolon*, le sole

⁴² Escludo da queste considerazioni le ultime commedie di Gallina (composte tra la fine degli anni Ottanta e il 1896), dove più complesso è il rapporto con il teatro contemporaneo, italiano e europeo (cfr., a questo proposito, le *Note* dedicate alla *Famegia del santolo*, in G. GALLINA, *Tutto il teatro...*, II, in part. pp. 304-316).

⁴³ Cfr. G. FOLENA, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, ora in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 89-132.

⁴⁴ P. G. MOLMENTI, *Carlo Goldoni. Studio*, Milano, Battezzati, 1875. Il saggio era uscito quando era stato istituito a Venezia il comitato per l'erezione di un monumento a Goldoni. Facevano parte del comitato (di cui il giovane Molmenti era segretario) anche Enrico Castelnuovo, Paolo Ferrari, Ferdinando Martini, Angelo Moro Lin, Riccardo Selvatico.

⁴⁵ All'uscita della seconda edizione (Venezia, Ongania, 1880; i passi citati più sotto si riferiscono a questa edizione), pressoché identica alla precedente, il volume venne recensito negativamente (in «Fanfulla della domenica», I, 17, 16 nov. 1879) da Ferdinando Martini – figlio di commediografo, autore di commedie egli stesso, e profondo conoscitore di Goldoni – soprattutto perché la monografia non offriva una esegesi puntuale dell'opera goldoniana. Martini, che veniva da una Firenze così immersa, negli anni Sessanta e Settanta, nelle produ-

commedie cioè dove brillavano per Molmenti (che citava Schlegel, mescolando sensibilità romantiche e attenzioni «positive») l'idea e la rappresentazione del popolo e del popolare, la capacità di arrivare al vero, attraverso «uno studio anatomico della natura»⁴⁶.

La genesi del saggio, come si capiva dalle ultime pagine, era tutta militante: nasceva da una polemica difesa di Goldoni soprattutto alla luce delle esigenze realistiche del teatro e dell'arte contemporanea, che doveva essere libera da pastoie moralistiche e educative⁴⁷. Una battaglia che stava conducendo allora, tra gli altri, un letterato brillante, influente ben oltre la cerchia fiorentina, Ferdinando Martini, che Molmenti aveva conosciuto giovanissimo nel 1871, a Pisa, quando frequentava quella Università⁴⁸.

In quelle pagine difendeva infine, e soprattutto, la supposta scorrettezza linguistica della produzione goldoniana in italiano, perché «sotto quell'impuro miscuglio di dialetto e di francesismi [...] c'era un pensiero nuovo, c'erano cose e non parole»⁴⁹. Il nesso oppositivo «cose/parole» colloca subito il saggio di Molmenti nella scia dell'attenzione altamente positiva che De Sanctis pochissimi anni prima, nella sua *Storia della letteratura*, aveva

zioni teatrali, parlava a ragion veduta, perché le monografie su Goldoni, basate su analisi approfondite, allora scarseggiavano quasi del tutto. Egli stesso del resto, quando affrontò il grande veneziano, lo fece con acute e belle, ma brevi parole, nello spazio di una conferenza del 1895 (riprodotta poi come *Prefazione* a C. GOLDONI, *Capolavori*, Firenze, Sansoni, 1907).

⁴⁶ «E solo in queste ultime [commedie popolari] brilla il grande concetto del commediografo veneziano, solo in queste ultime s'incontrano quelle bellezze perpetuamente rinascenti e visibili così all'occhio del volgo, come a quello dello studioso. Col popolo il Goldoni si trovava a suo agio, lo amava e lo comprendeva [...]. È, a così esprimerci, uno studio anatomico della natura, una minuziosa imitazione del vero, rischiarata ed abbellita dall'arte. Vede ogni cosa, non dimentica nulla, nulla passa inosservato ai suoi occhi, la verità gli rivela tutti i suoi segreti, tutti i suoi misteri»; nella suddetta *Prefazione*, pp. 96, 98.

⁴⁷ «Egli non aveva infatti altro scopo che dipingere la vita nella sua realtà, prender l'uomo e farlo cosa viva, non credendo punto alla missione moralizzatrice, né all'apostolato morale dell'arte. [...] Il teatro non è scuola di costumi, né una cattedra di filosofia. Perché adunque si vorrebbe mutare uno scrittore di commedia, un impareggiabile pittore di costumi, in un filosofo togato? Il Goldoni portava sulle scene la feconda rapidità della sua fantasia e il brio delle sue osservazioni, non mai le massime di quella severa morale, che pur gli fu guida durante la vita» (ivi, pp. 109-110).

⁴⁸ Martini aveva espresso le sue idee in favore dell'autonomia dell'arte, come è noto, in *La morale a teatro*, Pisa, Nistri, 1874, recensito da Molmenti in «Serate italiane», I, 22, 31 maggio 1874; cfr., per l'amicizia con Molmenti, il saggio citato di M. DONAGLIO, p. 21.

⁴⁹ «Ma sotto a quell'impuro miscuglio di dialetto e di francesismi usato dal Goldoni, c'era un pensiero nuovo, c'erano cose e non parole. È scarsa la parte della lingua adoperata dal comico veneziano, il quale però sa dir tutto nel modo più liscio, più chiaro, più semplice. Allorché non gli soveniva una parola propria, metteva una parola del suo dialetto e tirava

dedicato a Goldoni. Una valorizzazione dell'opera dialettale di Goldoni che stava allora godendo di una continuità critica, a livello nazionale, non indifferente: si pensi anche al giudizio del napoletano Settembrini (dove il Goldoni dialettale, secondo l'inclinazione del critico, vivace difensore dei dialetti, era addirittura esaltato) e poi, nel decennio successivo, alla definitiva canonizzazione, con l'inserimento dei *Rusteghi* in ambito scolastico, attraverso il diffuso e celebre *Manuale della letteratura italiana* di Francesco Torraca⁵⁰.

Né era casuale che il saggio di Molmenti fosse uscito a Milano, dove tanto benevolmente era stata seguita la Compagnia piemontese di Toselli e poi quella veneziana di Moro Lin, e sede essa stessa di un frequentatissimo teatro in dialetto milanese. Nota fucina di sperimentazioni e mescolanze artistiche (basti pensare alla figura di Boito, alle sue aperture alle avanguardie europee, al suo *coté* teatrale e musicale), era largamente attraversata da un'attenzione al plurilinguismo (sia pure calata nelle vesti strette della molteplicità dialettale), sia per consensi di pubblico che per influenza di più complesse dinamiche culturali⁵¹, che agivano in modo molto più attenuato,

innanzi. Meglio le scorrezioni che le lascivie e le affettazioni e le contorsioni di lingua. Quel linguaggio vivo, mobile, energico, quei sali arguti non sono italiani, ma efficaci; certi modi di dire non sono puri, ma in compenso schietti e naturali, e dipingono il carattere e il *morbin* del popolo veneziano, che nessuno meglio del Goldoni ha compreso, nessuno meglio di lui ha dipinto; *Prefazione* a C. GOLDONI, *Capolavori...*, pp. 117-118.

⁵⁰ Cfr. L. SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana* (1866-1872), Firenze, Sansoni, 1964, II, pp. 925-31; F. TORRACA, *Manuale della letteratura italiana*, III, Firenze, Sansoni, 1887. Nel capitolo dedicato al secolo XVIII, Torraca antologizzò (alle pp. 240-256) brani dalla *Bottega del caffè*, dalla *Locandiera*, dai *Rusteghi*, dalla *Sposa sagace*.

⁵¹ Basti pensare a quel coagulo di interessi nei confronti delle realtà dialettali rappresentato dall'Accademia scientifico-letteraria, ricca degli insegnamenti, sul versante scientifico, anzitutto di Graziadio I. Ascoli e poi dei suoi allievi; e, pur non volendo sopravvalutare l'importanza della facoltà umanistica milanese come centro di dibattiti anche artistici, non bisogna dimenticare che dal 1860 vi insegnava (e ne fu anche preside) il prolifico autore di commedie (anche dialettali) Paolo Ferrari, difensore dell'arte "impegnata" e sociale (alla cui produzione Ascoli e i suoi giovani allievi – per es. Rajna, D'Ovidio, Guarnerio, come risulta dai rispettivi carteggi - guardavano spesso con diffidenza). All'inizio degli anni Cinquanta aveva anche agevolato la fortuna goldoniana, scrivendo una commedia che divenne famosa, e che sarebbe stata rappresentata a Milano anche nei decenni successivi con regolarità e con successo, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, «una vera e propria apologia di Goldoni in quanto riformatore del teatro italiano e integerrima figura morale»; vedi la premessa di Ferrone a P. FERRARI, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, in *Il teatro italiano*, V, *La commedia e il dramma borghese...*, II, p. 6).

per esempio, a Firenze, centro teatrale altrettanto importante, ma orientato verso un monolinguisimo più tenace⁵².

6. Tra le più rappresentate e amate commedie dialettali di Goldoni, a Milano, in quegli anni, erano sicuramente *Le baruffe chiozzotte*, tre veloci atti che spesso affiancavano, in una stessa sera, una breve commedia di Gallina o di Selvatico. Anche Molmenti, quando insisteva sulle capacità di Goldoni di riprodurre la realtà della «vita veneziana», soprattutto di quella «che si svolge all'aria aperta, fra le *calli* e i *campieli*, dove «coglieva dal vero non pure i soggetti, ma i concetti e le care ed efficaci forme del dire»⁵³, metteva quell'opera davanti a tutte:

Nelle *Baruffe Chiozzote*, mirabile bozzetto di costumi, l'arte è vinta dalla natura. Quei popolani attaccabrighe, quelle femmine ciarliere e pettegole sono così felicemente rese che nulla più. C'è l'aspetto ben definito del paese: ci sembra camminare per le strade di Chioggia e respirare l'acre brezza dell'Adriatico⁵⁴.

«Bozzetto di costumi» chiamava Molmenti quella commedia di argomento marinaresco. Anche Verga, nel settembre di quello stesso 1875, come è noto, avrebbe definito «bozzetto marinaresco», in una lettera all'editore Treves, il racconto *Padron 'Ntoni*, racconto poi mutato, attraverso le note faticose rielaborazioni, nei *Malavoglia*.

Tracce di possibili legami tra le *Baruffe* e *I Malavoglia* sono state qua e là colte nel passato, e ancora di più recentemente, da studiosi verghiani⁵⁵:

⁵² Sul ruolo di Firenze nel decennio precedente, sulle posizioni allora difese da Martini, contestate in parte da Luigi Capuana, cfr. il cap. II (*Il reale ben temperato di Firenze*), del già cit. R. BIGAZZI, *I colori...*, pp. 53-129.

⁵³ P.G. MOLMENTI, *Carlo Goldoni...*, pp. 99-100.

⁵⁴ Ivi, p. 101. Il brano è citato anche da G. Ortolani nella *Nota storica* che accompagna l'edizione delle *Baruffe chiozzotte* da lui curata nel 1915. Secondo lo studioso, Molmenti «con fine senso di artista e di veneziano apre la serie degli scrittori moderni» che si sono occupati della commedia (C. GOLDONI, *Opere complete*, edite dal Municipio di Venezia nel II cent. della nascita, Venezia, 1915, pp. 109-110).

⁵⁵ Cfr. E. GIACHERY, *Echi goldoniani nei «Malavoglia»?*, in *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 26-28 nov. 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, I, pp. 145-152; più recentemente, accostamenti a Goldoni (anche se quasi sempre generici) sono rintracciabili nelle note ai due volumi dell'opera verghiana curata da Marzio Pieri per la collana Classici Italiani della torinese UTET (*Romanzi*, 1998; *Novelle e Teatro*, 2002). Le note sono spesso pregevoli per l'angolazione particolare con cui il curatore, come avverte nel secondo volume, guarda ai testi, teso a «cercare di fissare nel concreto della elaborazione materiale il tessuto fraseologico e l'ambiente sonoro della elaboratissima scrittura verghiana» (p. 34).

vale quindi la pena, in questo contesto, confortati dalle indicazioni concrete dell'ispessirsi della fortuna goldoniana a Milano negli anni Settanta (e nel giro di amicizie verghiane), di seguirle, partendo dalle analogie più vistose.

Oltre la macrostruttura ambientale (quel gioco di spazi chiusi e di spazi aperti entro i quali si svolge l'azione delle *Baruffe*, e che sarà sapientemente utilizzato nel romanzo da Verga, secondo quella costante tendenza alla «teatralizzazione» della sua opera che manterrà anche in seguito)⁵⁶, colpisce anzitutto la ripresa, nei *Malavoglia*, dei nomi di due personaggi principali delle *Baruffe*: Padron Toni (definito nella commedia goldoniana «padrone di tartana peschereccia»), e Padron Fortunato (definito semplicemente «pescatore», era l'altro capofamiglia, e sosteneva un ruolo importante, soprattutto per le sue caratterizzazioni linguistiche)⁵⁷.

Se è noto quanto l'uso teatrale dei nomi e dei soprannomi sia una caratteristica di non poco rilievo delle *Baruffe*⁵⁸, anche nel *coté* verghiano, soprattutto negli ultimi anni, una nuova attenzione all'onomastica⁵⁹ sta mettendo nel giusto rilievo la valenza simbolica che, nelle dinamiche della narrazione, assumono i nomi dei suoi personaggi (e poi i soprannomi di quelli popolari, quasi sempre caratterizzati, «come dev'essere», da procedimenti antifrastici)⁶⁰.

⁵⁶ Cfr., da ultimo, F. ANGELINI, «Cavalleria rusticana» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana. Le Opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 955-80, che considera la poetica verghiana «una poetica che va verso il teatro come il fiume alla sua foce» (p. 959); cfr. anche R. AMBROSINI, *Narrazione e teatro nella lingua del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Convegno (Catania 15-18 Marzo 1989), Catania, Fondazione Verga, 1991, II, pp. 517-551.

⁵⁷ Cfr. C. GOLDONI, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2000, p. 78.

⁵⁸ Erano nomi carichi di allusività metaforica, spesso rivolta a difetti fisici o morali, sui quali costantemente lo stesso Goldoni si pronunciava nelle chiose che accompagnavano il testo; cfr. il *Commento* all'edizione citata delle *Baruffe*, pp. 192-94.

⁵⁹ Cfr. il recentissimo B. PORCELLI, *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini, 2005.

⁶⁰ Sulle costanti nella scelta dei nomi nei *Malavoglia*, cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983, in part. cap. I; sulla dominante antifrastica, cfr. R. MELIS, *I titoli del ciclo dei «Vinti»*, in *Il titolo e il testo*. Atti del XV Conv. Interuniv. (Bressanone 1987), Padova, Programma, 1992, pp. 237-251. Talvolta però i cognomi-soprannomi erano allusivi per similarità: il nomignolo *Cipolla*, per esempio, dato a padron Fortunato, alludeva molto probabilmente al carattere doppio e ambiguo del comportamento del personaggio in punti chiave del romanzo; diversa invece la interpretazione nel saggio appena citato di G. ALFIERI (alle pp. 45 e 48), e nel commento di F. CECCO ai *Malavoglia* (Torino, Einaudi, 1995, p. 10). Che il soprannome alluda alla doppiezza è attestato, oltre che dalla tradizione paremiologica (cfr. *GDLL*, s.v. 'cipolla'), proprio da un passo delle *Baruffe chiozzotte*, dove Lucietta dice a Checca (atto I, scena IV): «Via, che ti xe doppia co' fa le

La coincidenza dei nomi⁶¹, sommata alla coincidenza dello *status* sociale e del mestiere di questi personaggi, direi quindi che non è assolutamente casuale, anzi costituisce una dichiarazione voluta e esibita di omaggio all'arte di Goldoni – quella che «cerca nel reale la sua base e studia dal vero la natura e l'uomo» –⁶² e soprattutto all'arte delle *Baruffe*.

Verga infatti, nel suo «tentativo arduo» di costruire una lingua letteraria che imitasse i modi del parlato, «di farli [i personaggi] parlare se non la loro lingua inintelligibile a gran parte degli italiani, almeno di dare la fisionomia del loro dialetto alla lingua che essi parlano»⁶³, si era affidato per molta parte, come sappiamo, alle strutture sintattiche. Era un tentativo che aveva alle spalle l'eccezionale esempio di Manzoni e, in ambito teatrale, soprattutto l'esempio del dialetto goldoniano, padroneggiato in modo determinante, come è stato osservato, proprio nell'architettura sintattica. E una tale sintassi, dal «carattere eminentemente dialogante»⁶⁴, trasposta nella narrativa, era anche, come sappiamo, il fine ambizioso dello sperimentalismo verghiano dei *Malavoglia*: obiettivo questo che venne riconosciuto e colto immediatamente dalla critica del tempo, sia che gli venisse data una valenza positiva

céole», e Goldoni spiega in nota: «Doppia come le cipolle, cioè *finta*» (*Le baruffe chiozzotte* cit., p. 91; nel *Commento* (p. 200) il curatore ricorda che Goldoni aveva usato l'espressione «doppio come le cipolle» anche in una commedia in italiano, *Gli Innamorati*).

⁶¹ A parte il segno «N» davanti a «Toni», rappresentazione grafica importantissima, che sintetizza, nella volontà di aderenza documentaria a un suono particolare, un mondo antropologicamente diverso.

⁶² Così, come è noto, si era espresso De Sanctis nella sua *Storia della letteratura*. Anche il sodale Capuana, in una recensione fiorentina del 1867 (poi raccolta nel già citato *Il teatro italiano contemporaneo* del 1872, che Verga lesse e ammirò), in cui dedicava molto spazio alla goldoniana *Casa nova*, esaltava la capacità del commediografo di aderire alla «verità»: «Goldoni ha saputo ordinare la sua favola con una gradazione stupenda. Anco quando ha cercato di accumulare gli avvenimenti è riuscito a farlo in modo che non istonino e che non urtino la buona fede dello spettatore. La sua società è troppo ristretta, i suoi personaggi sono, per dir così, troppo casalinghi, e non consentono un complicarsi di casi, e di avventure come la società e i personaggi contemporanei. Goldoni però non ha un altro ideale che la natura. Egli la studia con occhio scrutatore, la sorprende sempre nel fatto; e per spontanea e felice conformazione del suo ingegno ama rendere agli altri la propria sensazione quale l'ha ricevuta, nulla di più, nulla di meno. *Realista* inarrivabile, come oggi lo intendiamo, egli mette in moto persone vive che ti par già di conoscere da gran tempo allorché le incontri sul teatro la prima volta» (p. 284).

⁶³ Cfr. lettera di Verga a Francesco Torraca da Milano, 12 maggio 1881, in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga, 1990, p. 250.

⁶⁴ G. FOLENA, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni...*, p. 101.

o una negativa⁶⁵.

Le baruffe chiozzotte, per esempio, sfruttavano ampiamente – in misura molto maggiore delle altre commedie goldoniane – un fenomeno tipico del parlato popolare, l'iterazione «a cornice», cioè la ripetizione di una parte di una stessa battuta per bocca di uno stesso personaggio⁶⁶. Una caratterizzazione linguistica che, assieme a altre figure di ripetizione con funzioni ritmico-espressive, arrivava a quegli obiettivi di corallità popolare poi unanimemente riconosciuti alla commedia. Lo stesso Goldoni, la prima volta che nelle *Baruffe* aveva utilizzato l'iterazione, nella battuta di una popolana, aveva precisato in nota: «Questa ripetizione viziosa è comune al popolo basso»⁶⁷.

Forse non è un caso che nella biblioteca catanese di Verga sia conservata un'edizione della commedia che riporta anche le note dell'autore (compresa questa), in un'antologia di *Capolavori* goldoniani uscita a Trieste nel 1858, e curata da Francesco Cameroni⁶⁸. Ma è in ogni modo facile trovare, nel romanzo verghiano, simili soluzioni imitative del parlato⁶⁹, e anch'esse componenti fondamentali di un complesso tessuto linguistico costruito su

⁶⁵ Cfr. la favorevole recensione di Torraca ai *Malavoglia*, del maggio 1881, in cui osservava che «non piacerà a tutti il predominio della rappresentazione, o per meglio intenderci, del dialogo su la narrazione» (poi in F. TORRACA, *Saggi e Rassegne*, Livorno, Vigo, 1885). Cfr. anche la notissima stroncatura del gennaio 1883 di Edoardo Scarfoglio, secondo il quale i racconti di Verga «ci offrono questo risibile spettacolo: il dialogo è raccontato, il racconto invece è parlato» (poi raccolta in E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1884).

⁶⁶ Per un'analisi di questo fenomeno rimando alla *Nota al testo* di P. Vescovo, in C. GOLDONI, *Le baruffe chiozzotte...*, (in part. le pp. 68-70 della *Nota linguistica*, dove il curatore ricorda come l'identico procedimento dei *Malavoglia* fosse definito da Spitzer «stilema affettivo»; cfr. anche il successivo *Commento*, pp. 187-235).

⁶⁷ La nota spiegava l'espressione di Orsetta: «Avanti che Checca mia sorella se maride, m'ho da maridare mi, m'ho da maridare» (atto I, sc.I).

⁶⁸ *Capolavori di Carlo Goldoni*, curati da F. Cameroni, illustrati da Germano Prosdocimi, Trieste, C. Coen, 1858. L'edizione doveva essere originariamente uscita a dispense, perché la numerazione delle pagine è autonoma per ogni singola commedia (cfr. anche *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana, C. Reitano, Catania, Assess. Regionale dei Beni culturali e ambientali e della P.I., 1985, p. XXIII. L'indicazione era già in G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Greco, 1977, p. 31, dove l'iniziale del nome del curatore era sciolta erroneamente in Felice).

⁶⁹ Cfr. anche L. Serianni, che tra i «rari inserti colloquiali» del racconto *Nedda*, registra il cosiddetto «foderamento», vale a dire la ripetizione ecolalica in fine di frase di un segmento sintattico precedente (*A te non ti fanno nulla tre o quattro soldi, non ti fanno*); L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 117.

continue riprese di suoni e di immagini. Perché credo che quello che affascinava Verga, di Goldoni, e che lo stimolò, fosse proprio la sua altissima capacità di fondere le voci, di arrivare, come è stato detto, a un «vasto e corale dialogo concertato», come «incontro di voci in un'atmosfera comune, dentro una organica visione della vita»⁷⁰. E alcuni passi dei *Malavoglia*, nell'intreccio strettissimo tra diegesi e mimesi, appaiono proprio come un gioco emulativo di trasposizione, in un'opera narrativa, del ritmo delle voci goldoniane (si pensi solo alla «conversazione» tra le donne davanti all'uscio, nel capitolo secondo, quando il discorso diventa «generale», le parole vengono riprese e incalzano in un lungo «chiacchierio»⁷¹).

Del resto, supporre che le coincidenze siano casuali e involontarie⁷², è tornare ancora una volta all'immagine di un artista inconsapevole, che le indagini critiche degli ultimi decenni hanno abbandonato, e che le sue stesse poco frequenti – ma chiarissime – dichiarazioni sugli artifici della sua «spontaneità», smentiscono.

7. La stessa produzione dialettale di Gallina del decennio Settanta-Ottanta rivela qua e là, in singoli passi, analogie con il romanzo verghiano. Analogie che non avrebbe senso inseguire, se non rivelassero soprattutto un'analogia volontà di «colore locale», di rifarsi cioè al mondo popolare e alla

⁷⁰ G. FOLENA, *Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concertato*, in *L'italiano in Europa...*, p. 158-59.

⁷¹ «Comare Grazia Piedipapera, sentendo che nella strada c'era conversazione, si affacciò anch'essa sull'uscio [...] e se la pigliava coi topi che le avevano bucherellato il sacco come un colabrodo, e pareva che l'avessero fatto apposta [...]; così il discorso si fece generale, perché alla Maruzza gliene avevano fatto tanto del danno, quelle bestie scomunicate! La cugina Anna ne aveva la casa piena, da che gli era morto il gatto, una bestia che valeva tant'oro, ed era morto di una pedata di compare Tino. – I gatti grigi sono i migliori, per acchiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna di ago. – Ai gatti non conveniva aprire l'uscio di notte, perché una vecchia di Aci Sant'Antonio l'avevano ammazzata così, che i ladri le avevano rubato il gatto tre giorni avanti, e poi glielo avevano riportato mezzo morto di fame a miagolare dietro l'uscio; e la povera donna non sentendosi il cuore di lasciar la bestiola sulla strada a quell'ora, aveva aperto l'uscio, e così s'era ficcati i ladri in casa. Al giorno d'oggi i mariuoli [ecc., ecc.]. In mezzo a quel chiacchierio saltò su la Zuppidda [...]» (*I Malavoglia*, cap. II, § 13-15).

⁷² Cfr. la conclusione di Giachery, dopo aver rilevato la coincidenza dei nomi nelle *Baruffe* e nei *Malavoglia*: «Se si trattasse di uno scrittore diverso dal Verga si potrebbe pensare a un ammicco al lettore, quasi una chiave per dire: vedi, ho scritto anch'io come Goldoni la mia opera «piscatoria» e popolare. Ma trattandosi del Verga l'ipotesi mi pare del tutto improbabile. Più probabile una reminiscenza involontaria»; E. GIACHERY, *Echi goldoniani...*, pp. 151-52.

sua concreta condizione, attingendo a un comune patrimonio di locuzioni, di metafore, di zoomorfismi e di antropomorfismi, di richiami insomma a quelle tradizioni popolari, che coeve indagini di documentazione antropologica stavano portando alla luce.

Colpisce anzitutto, in più di una commedia, dove Gallina si sofferma sul lavoro dei suoi personaggi, uomini di mare, lo sguardo affettuoso e partecipe che i barcaioli dedicano alle loro gondole, e in genere agli strumenti del loro mestiere, dal *Moroso de la nona*, fino ai *Telèri veci*, dove si accentua, assumendo i toni accorati del rimpianto. Qui il barcarolo Momolo, custode del mondo passato attraverso i suoi simboli, difende la vecchia gondola della casa gentilizia dei Martenigo, con parole che la animano, ricordando quando, un tempo

sbrissava sul'acqua come che la andasse a ciapar el primo⁷³

La vivificazione degli oggetti, e della barca soprattutto, appena accennata da Momolo, sarà nei *Malavoglia*, come è noto, un procedimento costante, ben più approfondito, tuttavia, con antropomorfismi, e da paragoni con animali⁷⁴.

Spesso, nella consueta prospettiva di sguardo dal basso, Gallina mette in bocca ai suoi personaggi popolari paragoni con il mondo animale, che consentono riflessioni sul comportamento degli uomini. Così si raccomanda, per esempio, sempre in *Tèleri veci*, l'onesto e fedele Momolo alla giovane nipote:

Ricordite che ti me ga zurà de tàser. No lo sa a sto mondo che mi e ti. I altri, védistu, no ragiona col cuor, e mi no fasso che el mio dover, quello che ne insegna anca le bestie. (*sempre con grande semplicità*) Varda el can! Se el so paron no pol più darghe ossi de polastro e bussolài, el se contenta anca

⁷³ MOMOLO [...] Me par adesso, la varda!... Tute le do volte ghe gera un fulmine de gondole dei primi casati che vegniva drio...e mi vogava, vogava... e le lagreme me sgissisava sui polsi e sul remo...ma le gambe gera salde, i brassi de fero, e la gondola sbrissava sul'acqua come che la andasse a ciapar el primo...[...]; G. GALLINA, *Tutto il teatro...*, II, p. 297.

⁷⁴ Cfr., per esempio: «La *Provvidenza* l'avevano rimorchciata a riva tutta sconquassata, così come l'avevano trovata di là dal Capo dei Mulini, col naso fra gli scogli, e la schiena in aria [...] Alcuni davano pure un calcio nella pancia della *Provvidenza*» (*Malavoglia*, cap. V, §19); «Intanto la *Provvidenza* era scivolata in mare come un'anatra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente nell'acqua verde, che le colpettava attorno ai fianchi [...]» (ivi, cap. VII, § 10).

de un toco de polenta; ma el ghe lica istesso la man, el ghe mena la còia istesso, e magari el crepa de fame, ma nol lo sbandona. E un omo dovarìa esser manco de un can?⁷⁵

È superfluo ricordare quante volte il Verga rusticano utilizzi procedimenti simili (si pensi a celebri passi di *Rosso Malpelo*), se non la stessa immagine⁷⁶. Sono quasi sempre, tuttavia, coincidenze di procedimenti formali, o di situazione, che danno poi luogo a soluzioni differenti. Per esempio, il motivo patetico su cui si fonda, nel suo svolgersi, tutta la commedia *Il moroso de la nona*, è la tristezza dell'invecchiare in povertà, quindi la necessità del ricovero della vecchia Rosa, la «nona» protagonista, all'«ospedaleto», l'ospizio per vecchi, da lei stessa voluto per non gravare sulle spalle della famiglia. Ma se una situazione simile (Padron 'Ntoni si comporterà allo stesso modo, quando la vecchiaia gli renderà impossibile aiutare la casa del nespolo) darà modo al Verga, con la realizzazione di quel ricovero, di scrivere alcune tra le sue pagine più accorate, nell'opera di Gallina invece un finale a sorpresa, e a lieto fine, con l'intervento di un vecchio innamorato diventato ricco, sventerà l'intento di Rosa.

Analogamente, in un'altra commedia, il nome augurale di una vecchia insegna di negozio, *Alla Provvidenza*, verrà sistematicamente sfruttato nel corso della vicenda nel suo significato simbolico, anche in modi teatrali⁷⁷, difeso o deriso come «memoria de famegia» o relitto inutile del passato. Così si chiamava infatti, in *La mama no more mai* (rappresentata a Venezia per la prima volta nella primavera 1880, e a Milano alla fine di novembre dello stesso anno) la bottega di coloniali, che il giovane erede del negozio, Andrea, deridendone il nome, aveva deciso di buttare via, liberandosi dalle usanze paterne:

El credeva che lassasse quel tabernacolo de legno: *Alla Provvidenza, coloniali e generi diversi*. Ah! ah! ala Providenza! La farò portar in museo Corer, come un'antichità⁷⁸.

⁷⁵ G. GALLINA, *Tutto il teatro...*, II, p. 304.

⁷⁶ Così Santuzza, in *Cavalleria rusticana*: «Sì, compare Turiddu, siete padrone di scanarmi colle vostre mani stesse come un agnello, se volete; che vi leccherai le mani come un cane» (sc.II).

⁷⁷ Il servo Tita, nella scena XVI, porta in palcoscenico l'insegna stessa. La didascalia raccomanda: «Tita ritorna ridendo e piangendo sotto il peso dell'insegna. L'insegna è di legno, fatta così: / ALLA PROVVIDENZA // COLONIALI E GENERI DIVERSI»; G. GALLINA, *Tutto il teatro...*, III, p. 263.

⁷⁸ Ivi, p. 246.

L'insegna diventerà nel corso della rappresentazione sempre più il simbolo di un mondo minacciato, che tuttavia il vecchio servo di casa, Tita, vorrebbe salvaguardare. Portata sul palcoscenico, sarà la protagonista di una intera scena, e attraverso il ricordo di Tita si identificherà con la madre morta:

Xe stà alora ch'el paron ga averto la botega, e per questo la parona ga messo su l'insegna *Ala Providenza*. Ma la providenza la gera ela, perché la pensava a tuto, la gera dapertuto come sant'Antonio, e se no la gavesse fato cussì, la famegia no saria minga tornada in quel impianto che la la ga lassada. E mai un lagno, mai una parola! [...]»⁷⁹.

Sarà difesa infine di nuovo, nelle parole del vecchio padrone, come «pregiudizio» salvifico:

E pur vardé, i xe pregiudizi, come che dise Andrea, lo so, ma sento che co passarò per botega, e no vedarò più quel toco de legno sula porta, me pararà da stranio. Fin che ghe gera quela parola *Providenza* me pareva che qualchidun vardasse, proteggesse dal'alto la mia famegia; che qualchidun la tegnisse soto custodia...[...]portela via, portela via presto, che le xe sempiae!⁸⁰

Non saranno «sempiae», sciocchezze: anche in questo caso alla conclusione dei due atti, malgrado il nuovo modo di fare affari del figlio Andrea abbia portato al fallimento, tutti, grazie al ricordo della madre e al sacrificio della figlia Maria⁸¹, potranno riprendere le vecchie abitudini di onestà e parsimonia. E sarà proprio la protezione materna a trionfare, quella che si era espressa nell'affidare «*Ala Providenza*» le buone sorti di casa.

Identico dunque il nome augurale (come è tutt'ora nell'uso per un'impresa, o una barca): ma l'appellativo *Providenza* dato alla barca dei Malavoglia, come sappiamo, insistentemente allusivo di valori antifrastici, accompagnerà la storia della famiglia proprio a ricordare, all'opposto, un universo vuoto di giustizia e di provvidenza.

Un ultimo esempio, attinto a un comune patrimonio folklorico, e tratto ancora una volta da *Telèri veci*. Qui una figura femminile, la domestica Brigida, accompagna quello che accade nella famiglia in cui vive con continui richiami

⁷⁹ Ivi, p. 264.

⁸⁰ Ivi, p. 265.

⁸¹ Nelle commedie di Gallina sono spesso presenti figure di figlie che assumono un ruolo salvifico, sacrificandosi per l'unità e la salvezza della famiglia (cfr. anche *Le barufe in famegia*).

a credenze popolari, attraverso le quali interpreta il futuro (un personaggio simile, come vedremo meglio più avanti, era già la vivacissima Cate della *Bozeta de l'ogio* di Selvatico). Già la prima scena del primo atto si apre con un suo presagio di morte. Scontrandosi con Momolo, avverte:

– [...] Nol gabia passion che mi za andarò via, perché go paura che in sta casa nassa sempre qualcosa. Mi so che ala note se ghe sente, e sta matina la galina cantava da galo e xe segno de disgrazie; anzi vogio tirarghe el colo⁸².

Se la voce della superstizione era affidata a una figura femminile, una figura maschile (in questo caso il vecchio servitore) aveva il compito di respingerla, e di ridicolizzarla⁸³.

Anche Maruzza la Longa, nei *Malavoglia*, aveva interpretato il futuro attraverso la stessa credenza. E anche qui una figura maschile, Padron 'Ntoni, parlava invece la voce della ragione⁸⁴.

Da uno stesso bacino di credenze popolari era dunque stato tratto lo stesso segnale di disgrazia: ma in *Telèri veci* la voce della superstizione e dell'irrazionale, messa in bocca alla donna ignorante, verrà ancora una volta smentita nei suoi timori dallo svolgersi della storia. Nel romanzo di Verga invece, come sappiamo, i presagi che le donne decifrano e portano alla luce verranno confermati dagli avvenimenti, che daranno ragione alle loro paure: si può anzi dire che nella frase appena ricordata di Maruzza è espressa, in modo scorciato ma senza appello, la ripulsa per l'usura, uno dei motori più nefasti del mondo di *Acì Trezza*.

8. Torniamo di nuovo, e finalmente, alla lettera di elogi che Verga scrisse, gli ultimi giorni di settembre 1884, a Selvatico. Era stato per lo

⁸² G. GALLINA, *Tutto il teatro...*, III, p. 281; cfr. G. PITRE, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauret, 1889, II, p. 202: «E pronostici e presagi di morte in famiglia sono [...] il canto (non lo schiamazzo) serotino d'una gallina, il quale somigli a quello del gallo».

⁸³ Nel corso della commedia Brigida continua a appellarsi alle sue superstizioni, e Momolo a reagire irridendola. Cfr: «BRIGIDA [...]tuti i omeni ghe core drio e no la vol saverghene de nissun. Mi scometo che i ga scoà sui pie, e co i scòa adosso, no se se marida più./ MOMOLO Ecola cole so superstizion, ostrega! /BRIGIDA (*imitandolo*) Ostrega! la xe verità sacrosanta»; G. GALLINA, *Tutto il teatro...*, II, p. 285.

⁸⁴ «Lasciatelo stare! esclamò la Longa, i danari dello zio Crocifisso portano disgrazia! Anche stanotte ho sentito cantare la gallina nera! / - Poveretta! esclamò il vecchio sorridendo, al vedere la gallina nera che passeggiava pel cortile colla coda in aria e la cresta sull'orecchio, come se non fosse fatto suo. Essa fa pure l'uovo tutti i giorni» (*Malavoglia*, cap. VII, § 16).

scrittore siciliano, come ho già detto, un anno felice, anche se iniziato tutto in salita, con la messa in scena a Torino, il 14 gennaio, di *Cavalleria rusticana*, un unico breve atto su cui aveva scommesso molto, di cui era diventato per necessità regista, accollandosi le spese della realizzazione, di fronte alla diffidenza di amici, e soprattutto di fronte a quella del capocomico Cesare Rossi⁸⁵.

Quelle «scene popolari», come è noto, avevano poi riscosso grande successo, di critica e di pubblico, quasi dappertutto dove, nel giro di pochi mesi, erano state rappresentate. Il successo era stato agevolato dall'esotismo della vicenda e dell'ambientazione, e il dramma, con la catastrofe finale, era stato accettato sia per l'avvincente ritmo scenico che per la distanza dal pubblico borghese che vi assisteva.

Anche se aveva alle spalle le riflessioni originate dal recente saggio di Zola del 1881, *Le naturalisme au théâtre*, l'opera si presentava in una luce di originalità assoluta. Nasceva soprattutto da un lungo apprendistato – su testi propri e su testi della tradizione italiana (anche qui, come è stato osservato, erano stati assorbiti e riproposti alcuni aspetti delle novità sceniche di Goldoni)⁸⁶ – vissuto appassionatamente tra gli animatori di una civiltà teatrale più esperta e colta di quanto noi possiamo supporre. Se infatti il citatissimo Scarfoglio, all'apparire di *Cavalleria*, cercava nella stampa romana di arginare gli entusiasmi e di diminuirne il valore, riconducendo con gusto antiquario quella «comediola» all'esperienza di poco note commedie cinquecentesche, o al massimo all'idillio teocriteo⁸⁷, a Milano qualche giorno dopo Filippo Filippi, nella sua consueta appendice della «Perseveranza», comunicava ai lettori di aver colto in pieno la novità verghiana.

⁸⁵ Sulle cause dei suoi tempestosi rapporti con l'attore Cesare Rossi, che decise, l'anno successivo, di non rappresentare più *Cavalleria rusticana*, Verga scrisse una lunga lettera, nel marzo 1886, proprio a Selvatico (riportata in R. MELIS, *Verga, Selvatico e il teatro italiano...*, pp. 240-42).

⁸⁶ Osserva Franca Angelini, analizzandone le coordinate spaziali: «La piazzetta – spazio altro, com'è evidente, rispetto al salotto del dramma borghese – ci conduce al teatro goldoniano, al campiello; legato lì al dialetto e all'attualità, qui alla lingua mimetica del parlato siciliano, ma non dialettale, e all'innaturalità, alla lontananza dal pubblico quanto invece il campiello chiamava l'identificazione del pubblico»; F. ANGELINI, *Giovanni Verga...*, pp. 966-67. Aggiunge poi in nota (p. 967): «Il nome di Goldoni deve essere fatto anche per la prima didascalica della scena I per l'eccesso di gerundi qui presente (ripiegando, canticchiando, portando), tratto che caratterizza molte didascalie goldoniane e, per tutte, quelle iniziali del *Ventaglio*».

⁸⁷ L'intervento di Scarfoglio (riportato parzialmente in R. MELIS, *Verga, Selvatico e il teatro italiano...*, pp. 213-215), intitolato *Un dramma pastorale*, affiancava, nella «Cronaca Bizantina» del 1 febbraio 1884, la pubblicazione di *Cavalleria rusticana*.

Lo scriveva in una recensione ampia, per noi interessante proprio perché ci dà il polso di una situazione critica quale doveva essere allora quella milanese, magari "moderata", ma anche, grazie alla consapevolezza di una ricca tradizione teatrale, aperta e coraggiosa. Il critico confessava infatti di essere stato profondamente coinvolto da quella finzione teatrale, in cui vedeva – sia pure attraverso il topos distanziante del giudizio altrui (mezzo spesso usato da Filippi nelle sue recensioni) – «una vera grandezza tragica [...] Eschiliana»⁸⁸.

Rifiutava inoltre di considerare come causa principale di quel successo la componente esotica, la «singolarità dei tipi e costumi siciliani» (convinzione ribadita anche dal critico della «Gazzetta di Venezia», Clotaldo Piucco)⁸⁹. Fedele tuttavia all'idea di un canone artistico «verista» rintracciabile anche in tempi passati, si guardava bene dal fare di Verga un innovatore assoluto, e ricordava come antecedente, non a caso, soprattutto il Goldoni delle *Baruffe chiozzotte*⁹⁰. Concludeva infine invitando l'autore a «dare la stessa vita,

⁸⁸ «Dico subito che l'impressione ricevuta in teatro è stata delle più sincere, irresistibili, potenti ch'io abbia provato ad una rappresentazione drammatica; non sono pochi anni che frequento il teatro comico, avrò udito qualche centinaio di produzioni nuove, fra le quali parecchie che mi divertirono, mi commossero, mi colmarono di ammirazione, ma ben poche volte ho provato emozioni così sincere ed un sentimento del vero, se non interamente nuovo, certo così inusato da farmi perdere la sensazione del teatro, della finzione convenzionale [...]. Semplicità e calma sono i fattori di questo *vero* così efficace: i personaggi del Verga non dicono, né più né meno di quello che direbbero, se fossero vivi, nel loro villaggio siciliano, sostituendo alla loro ignoranza la sapienza del proverbio, in ogni difficoltà della vita. Essi non declamano, né recitano, ma parlano e vivono: l'autore non si vede e molto meno si sente, come altri, attraverso le ricercatezze dello stile, della coltura, del preteso genio personale; il suo cappello a cilindro o a cupolino non spunta sulla scena, di dietro la testa degli attori, incaricati di spifferare le tirate politiche, i sermoni morali o la erudizione classica e romantica. Non si fa e non si dice che quello che si può fare e dire, in una campagna, da contadini incolti, attaccati alle loro tradizioni e costumanze paesane [...]. In questa scena del bicchiere rifiutato, della sfida a parole sottintese, dell'abbraccio sanguinoso, e della morte di Turiddu, annunciata prima dal lontano mormorio della gente spaventata, poi dal vociare di Pippuzza, c'è una vera grandezza tragica, e il qualificativo di Eschiliana, datagli dal mio amico Salvvestri, sebbene ardito, non è assurdo»; FILIPPI, *Rassegna Drammatico-Musicale / Teatro Manzoni- Cavalleria Rusticana di G. Verga*, in «La Perseveranza», 14 febbraio 1884. Sulla tragedia greca come modello «forse inconscio, ma fondamentale» del dramma verghiano, rimando ancora al saggio di F. Angelini, p. 959.

⁸⁹ Cfr. R. MELIS, *Verga, Selvatico e il teatro italiano...*, p. 229.

⁹⁰ «Il vero, come lo intende e lo estrinseca il Verga, lo estrinsecarono altri, per quanto lo permettevano i tempi in cui scrissero. Le commedie vernacole di Goldoni arieggiano gli intendimenti del Verga, sebbene il babbo incantatore non mirasse che alla comicità; nelle *Baruffe Chiozzotte* però è stupenda la verità con cui sono ritratti i costumi ed i tipi di quella popolazione allegra, buontempona, nella stessa guisa che il Verga ritrasse quei suoi compatriotti caldi, appassionati, pronti al coltello».

verità, efficacia ad un soggetto più vasto, nel quale l'elemento umano ed il drammatico non sieno subordinati alla specialità di un dato colore locale»⁹¹.

Verga, rinfancato dall'esito di *Cavalleria*, si può dire che accettasse l'invito dell'amico Filippi, cogliendolo però a modo suo. Infatti, secondo il disegno della trilogia che aveva in mente, si mise, come avrebbe scritto a Capuana nell'aprile del 1885, a «uno studio di carattere interamente opposto a quello del suo primo lavoro drammatico». «Se tu ci troverai il carattere e l'indole *milanese* che ho voluto dargli», aggiungeva, «sarò soddisfatto»⁹². Erano cenni frettolosi, in cui nemmeno nominava il titolo del dramma. Del resto anche con il suo grande amico Salvatore Paola Verdura, nel gennaio di quell'anno, presentando quello che stava scrivendo, non si dilungava, ma accennava solo a «un drammettino in due atti»; ma anche in questo caso precisava che aveva voluto, «calcolatamente», che non fosse «di argomento siciliano»⁹³.

Solo dopo la clamorosa caduta di *In portineria* ne avrebbe parlato diffusamente, sempre a Capuana, in una nota lettera da Milano del 5 giugno 1885. L'«intendimento» che lo aveva mosso, gli diceva, rispondeva a una sua «vecchia convinzione». Il progetto di «ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta della Città quello che aveva fatto per i contadini siciliani» faceva parte infatti di un progetto globale: e forse di questo aveva già accennato all'amico veneziano, che nell'ottobre precedente gli aveva chiesto così ansiosamente notizie del suo lavoro.

Comunque sia, trasferendo sulla scena il racconto *Il canarino del n. 15*, uscito in *Per le vie*, e arricchendo di spessore alcuni suoi personaggi marginali, diventati portatori di «colore locale» (di area settentrionale e cittadina), Verga si ricordò anche del teatro dialettale di Selvatico, sia dei *Recini da festa* che della *Bozeta de l'ogio*, e degli accorgimenti che il commediografo aveva usato per ambientare le vicende nella contemporaneità della vita popolare.

⁹¹ «A Giovanni Verga diciamo solamente che l'effetto delle sue *Scene popolari* è stato grandissimo, come n'è straordinario il valore, ma risolva ora, col suo grande ingegno, il problema di dare la stessa vita, verità, efficacia ad un soggetto più vasto, nel quale l'elemento umano ed il drammatico non sieno subordinati alla specialità di un dato colore locale. E allora sarà veramente compiuta, assodata la rivelazione».

⁹² Lettera a Capuana del 4 aprile 1885; in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 239. Il carteggio tra i due amici (Capuana era allora in Sicilia) accenna alle tappe della elaborazione, dal blocco iniziale (cfr. lettera del 27 dicembre 1884), alla stesura definitiva, e ai cambiamenti che nell'aprile 1885 vi apportò (forse dovuti anche a suggerimenti di Giacosa, che proprio nella primavera dell'85 era a Milano ospite di Verga).

⁹³ Lettera da Milano del 17 gennaio 1885 a S. Paola Verdura, in *Verga, De Roberto, Capuana, Catalogo della mostra*, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta, 1955, p. 141.

Vediamo, per esempio, l'importante ruolo sostenuto dalla serva Assunta. Assunta ricopre, già nel primo atto di *In portineria*, la parte della donna di popolo di lingua svelta (con alto tasso di locuzioni milanesizzanti), tutta concreta e vivacemente protestataria, per poi diventare, nel secondo, la voce che porta alla ribalta i rimedi delle credenze popolari (si rivolge alla sonnambula, difende i suoi riti, le sue medicine, contro le esosità dei medici)⁹⁴. Ricorda da vicino il ruolo della levatrice Lugrezia dei *Recini da festa* (che polemizzerà con la medicina ufficiale, difendendo la sua esperienza), e anche quello della serva Brigida, già citata, dei *Teleri veci* di Gallina. Prototipo di tutte è però la lavandaia Cate della *Bozeta de l'ogio*, donna furba e veloce, che per la sua continua attenzione al vino, ai cibi, al denaro, aveva permesso a Selvatico di portare sulla scena elementi fondamentali della vita quotidiana del popolo, compresi, attraverso i doppi sensi, gli ammicchi al sesso.

Il modello, funzionale alla connotazione ambientale, aveva suggerito addirittura identiche soluzioni linguistiche. Infatti, quando Assunta difende il rimedio della sonnambula, usa il termine, rilevato dal corsivo, *tocca e sana*, che il padre della protagonista, Battista, irridendola, ripeterà altre due volte⁹⁵. E «*toea e sana*» aveva definito Cate il succo di limone, rimedio contro i vermi, subito usato per il malessere improvviso di Tonia⁹⁶.

Selvatico in seguito, nei *Recini da festa*, aveva stemperato tra i vari personaggi la prepotente caratterizzazione di Cate, le sue ossessioni per le cose, il danaro, il cibo (che erano proprie delle più celebri maschere della commedia dell'arte), guardandosi bene dal cancellarle.

Cate infatti parlava continuamente – per limitarci alle cose da mangiare – di pane, di caffè, di zucchero, di biscotti, di «risi», di vino di Conegliano, di baccalà, e più volte snocciolava elenchi⁹⁷, facendo anche il

⁹⁴ Assunta del resto approfondisce il ruolo sostenuto in *Cavalleria rusticana* dai personaggi femminili a margine, soprattutto quello di Pippuzza (dalle parole di Assunta Mälia apprende dell'amore tra Carlino e Gilda; dalle parole di Pippuzza si conosce la fine di Turiddu).

⁹⁵ «BATTISTA Ma che roba è? Qualche altra porcheria?... / ASSUNTA Porcheria?... Il *tocca e sana*, caro lei! / BATTISTA Il *tocca e sana!* il *tocca e sana!* Ce n'ho un comò pieno lì!... Tutte storie, imposture!» (atto II, sc. V).

⁹⁶ «TONIA Pasqualin? Ah, mare, me ciapa mal! [...] / ANZ. Ah, siora Cate, cossa gogio da far? / CATE Gnente paura, gaveu un struco de limon? / ANZ. In cusina. / CATE Presto andèlo a tor. I podarave esser vermi e quello xe un *toea e sana*» (atto III, sc. III).

⁹⁷ Cfr.: «CATE (*aprendo la credenza*) Go dito mi, che sior'Anzola no resta senza grazia de Dio! Vardé, vardé, pan biscoto, un toco de castrà in umido, del formagio. (*porta tutto sulla tavola*) Chi gavaria dito che sta sera gavaressimo fato garanghelo!» (atto I, sc. V, p. 26); «CATE Vorlo un toco del formagio, un toco de castrà, del pan biscoto?» (atto I, sc.), ecc.

conto del costo⁹⁸. Il procedimento rimase anche nei *Recini*, fatto proprio anzitutto dal giovane padre Toni, prima quando progettava la festa di battesimo, e poi quando sciorinava gli acquisti:

– Prima de tuto el so caffè, va ben? [...] Po' dopo la so mata botilieta de rosolio, i so savogliardi, dei limoni per far la limonata⁹⁹.

– Xe el rinfresco per doman. Ciò Lucia, varda. Meza lira de caffè, una de zucaro, quatro grossi de savogliardi, una botilieta de rosolio e siè limoni¹⁰⁰.

Ma le parole del cibo, quello quotidiano e quello della festa, si rincorrevano tra tutti i personaggi della commedia così ammirata da Verga, fin dalla scena iniziale, quando compariva, e rimbalzava da Conçeta a Toni e a Luçieta, uno *scopeton* (cioè una sardina affumicata,¹⁰¹ impellente voglia di Luçieta in attesa), e poi via via, nello stesso dialogo, si affiancava agli *ossi de persego*, alla *polenta suta*; compariva quindi la *ciocolata*, evocata dalla levatrice Lucrezia; poi, presenti sulla scena stessa, i *quatro osseti per farghe un poco de brodo*, la *borèla de zenocio*, la *naranzeta*, il *pometo* e i *pomi codogni* di Pasqualin, l'*aqua de limon* ancora di Conçeta, i *quatro voveti*, il *sale el sucaro* della serva Orsola, e infine la *botilia de cipro*, che passava dalla previdente voce di Lucrezia alle mani di Orsola, e poi all'ammansito Bortolo, nell'ultima scena.

Nelle farse popolari, e in genere nel teatro "basso", come è noto, la presenza del cibo sulla scena era un ingrediente importantissimo per il coinvolgimento del pubblico. Di sicuro effetto era anche la sua semplice nominazione, soprattutto quando si presentava, concentrata, in sequenza (avrebbe avuto spazio, per esempio, nel grande erede di quel teatro, il Goldoni del *Servitore di due padroni*; ma qua e là sarebbe stata accennata anche in sue opere successive, come nei *Rusteghi*, o nella *Casa nova*)¹⁰². Presente, come abbiamo visto, in misura massiccia nel teatro di Selvatico, il procedimento compariva, in misura meno accentuata, anche nelle

⁹⁸ «CATE [...] Ma intanto paghemo sti caffè: 5 biancheti, 5 via 6, 30, e 36 dei caffè che fa 66 santesimi in tuto, ancora me ne resta 34» (atto II, sc. IV); «CATE Tolème una lira de risi, una lira de castrà da far in umido, do onzete de butiro, e un per de seòle, co' un pugneto de parsemolo» (atto II, sc. V).

⁹⁹ Atto I, sc. III.

¹⁰⁰ Atto I, sc. XI. Anche qui, sempre per bocca di Toni, gli elenchi della spesa si alternavano ai calcoli dei soldi: «Toni [...] Dunque: (conta sulle dita) luglio, agosto settembre, ottobre, novembre, dicembre. Sie mesi a una palanca al zorno, fa ...trenta palanche al mese ...i xe tre franchi, tre fia sie disdoto (mortificato) Ciò! ...disdoto soli!» (atto I, sc. IV).

¹⁰¹ Come precisava più avanti l'autore in una didascalia.

commedie più di successo di Gallina, dalle *Barufe in famegia* al *Moroso de la nona*¹⁰³.

Le scene popolari di *In portineria* lo manterranno, appena stilizzato¹⁰⁴, e il menù di un pranzo fuori porta sarà inserito non a caso nel momento di maggior contrasto patetico tra l'interno e l'esterno, quando sarà rievocata, nella buia stanzetta dove sta morendo la protagonista, la scampagnata per la festa di San Giorgio («Risotto, manzo a lesso, il fritto, un vino sincero che andava bene...»)¹⁰⁵.

Presenza materiale appena accennata sarà anche qualche altro semplice cibo, «il riso [...] messo a bollire», «gli aranci di Palermo», donati alla malata, o pochi altri doni dei poveri - «un fiore» («un garofano» nella didascalia), o «i fiori» - affiancati ai tocchi caratterizzanti dei rimedi popolari (le tre lire di «quest'affare rosso qui», «la medicina della sonnambula», *tocca e sana* già ricordato), ai cenni alle testate dei giornali milanesi. Tutti segnali racchiusi tra «la corte di una vecchia casa» del primo atto, e il suo opposto speculare, l'«interno della portineria» del secondo atto, ai quali si aggiunge, invisibile ma sempre presente, l'osteria «dal Brusetti» e il suo vino, generale rifugio della «gente minuta» della città.

9. Si può aggiungere inoltre che analogie con il goldoniano Selvatico (più che con Gallina) affiorano anche nel campo della costruzione sintattica, nella sapiente utilizzazione della tecnica dialogica, e della ripresa delle parole¹⁰⁶. Tutto il dramma verghiano, infatti, è costruito su riprese di sintagmi

¹⁰² Cfr.: «LUNARDO Sior sì, e magnar ben, dei boni caponi, de le bone polastre, e dei boni straculi de vedèlo» (*I Rustegbi*, atto I, sc. V); «CECILIA [...] Le vederà una conversazion, no fazzo per dir, ma de persone tutte distinte. No semo mai manco de quattordese, de sedese, e squasi ogni sera se magna qualcosa, o quattro galinazze, o un per de lengue salade, o delle tartùfole, o qualche bel pesce, o po gh'ho un canevin de bottiglie, che le vederà qualcosa de particular» (*La casa nova*, atto II, sc. IX).

¹⁰³ Cfr.: «MOMOLO Sì ciapa, e ancuo crompa un bon toco de carne, un capon, una botiglia de Cipro [...]» (*El moroso dela nona*, atto I, sc. II). Cfr. anche, nelle *Barufe in famegia* (atto I, sc. III), il dialogo tutto imperniato su ordini alla serva, per «pomodori per i risi-
-quante lire de carne ghe vorà», «orzo», «paste», ecc.

¹⁰⁴ Ancora più esiguo lo spazio del cibo in *Cavalleria rusticana*: «ova, pane e verdura» nella didascalia iniziale; solo «ova», cui si mescolava il loro costo, nella prima scena.

¹⁰⁵ Atto II, sc. VI;

¹⁰⁶ I personaggi dei *Recimi* fruivano di un dialogo a membri corti, costruito su riprese, di parole e di suoni, da una voce a un'altra. Esempifico a caso: «CONÇ. E invece, i xe stai do mesi! / LUGR. Do mesi? / CONÇ. E do mesi de quei patimenti che no ghe digo gnente. / LUGR. La me lo diga a mi benedeta; la xe stata una ponta de peto, bela e bona. / CONÇ. Basta dir che el respirava come un pulesin» (atto I, sc. VI).

e di singoli vocaboli, che tornano ripetutamente sulla bocca degli stessi personaggi¹⁰⁷, o che passano da personaggio a personaggio. Se talvolta, in Selvatico, slittavano allusivamente di significato, passando dall'espressione stereotipa a una rivivificazione del valore letterale¹⁰⁸, il procedimento (del resto centrale nei *Malavoglia*)¹⁰⁹ in *In portineria* si moltiplica; ma anche in questo caso, come vedremo, il gioco verbale, che accentuava il ritmo della commedia veneziana, viene utilizzato in tutt'altre direzioni.

Gli stereotipi fraseologici, rimodulati con diversa intensità, cadenzano infatti le battute fin dall'inizio¹¹⁰. E se Mälia cerca di restituire alla parola il suo significato, di là dalla formula che è presente in misura massiccia nello stesso dialogo della madre¹¹¹, gli altri personaggi si nascondono – e si rivelano – proprio con le loro frasi fatte. Non a caso queste raggiungono un picco di frequenza nel dialogo di Don Gerolamo, il parente prete che va a visitare la malata, e usa immagini di circostanza, prima con la madre¹¹², poi

¹⁰⁷ Basti pensare a «cuore», che caratterizza fin dalla sua comparsa l'innamorato Carlino (cfr. più avanti, nota 115), o a «mamma», così frequente nel dialogo di Mälia. Cfr. anche S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, cap. IV, «*In portineria*» e la *trilogia mancata*, che mette in evidenza un procedimento iterativo, per caratterizzare singolarmente i personaggi, nelle stesse didascalie.

¹⁰⁸ Cfr. (sempre dai *Recini da festa*): «TONI Polenta suta, ma no sbassar la testa davanti nissun! / CONÇ. (*avviandosi a destra*) Andé là che ancuo la magnaré proprio suta, perché credo de no aver altro» (atto I, sc. II, p. 18). Era un'operazione in cui potevano trovare spazio, in modo discreto, anche doppi sensi. (Cfr.: «PASQ. In fin dei conti la gera nostra fia! / CONÇ. El gera nostro sangue. / PASQ. E no podevimo miga vederla morir... Eh! el meglio de tuto saria stà che no la gavessimo avuda. / CONÇ. Anca su questo, no ghe n'avemo colpa! / PASQ. Come, no ghe n'avemo colpa? / CONÇ. Xe stà el Signor! / PASQ. Eh... sarà stà el Signor! (*si stringe nelle spalle*)» (ibid., atto I, sc. IX, p. 31); molto più ricca di doppi sensi era tuttavia *La bozeta de l'ogio*.

¹⁰⁹ Rimando, per questa costante linguistica della costruzione dei *Malavoglia*, a G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»...*cit.

¹¹⁰ Cfr.: «ASSUNTA Volevo ben dirle! Bisogna aprire gli occhi! / GIUSEPPINA Guardi un po' lei che ci vede meglio in questi sgorbi (*dandole la lettera*). Glieli farò aprire io gli occhi!» (atto I, sc. III); «CARLINI (*mortificato*) Lo dica chiaro e tondo dunque che non gliene importa più di me! Mentre mi pareva d'aver preso il terno al lotto!... / GILDA Eh, per essere contenti ci vorrebbe davvero il terno al lotto per tutti e due» (atto I, sc. IX); «GILDA Mamma, sentite! Lasciatemi stare oggi! Non sono in vena d'ascoltare la predica! / GIUSEPPINA Te la darò io la predica! Sentirai, sentirai tuo padre appena torna a casa!» (atto I, sc. XI); «MALIA Sì, Dio gliene renda merito. / ANGIOLINO Niente, niente. Lei si merita questo e altro» (atto II, sc. II).

¹¹¹ Cfr.: «MALIA [...] Voglio star sempre in casa... Con te e col babbo... sempre!... capisci? .. finché sarò vecchia.. / GIUSEPPINA Sì, sì, sta' quieta / MALIA (*chinando il capo, con verecondia*). Capisci... Non vi lascerò mai... Non mi mariterò... / GIUSEPPINA Oh Signore! che discorsil... apposta per tormentartil... / MALIA No... non mi tormento» (atto II, sc. II).

¹¹² Cfr.: «DON GEROLAMO [...] Sentiamo, cos'ha detto il medico? / GIUSEPPINA Tutti impostori, cugino mio! È un pezzo che va e viene senza concludere nulla! / DON GEROLAMO Il vero medico è lassù, il medico per l'anima e pel corpo. Lasciate fare a Lui, che sa quello che fa»

con Màlia, in un crescendo grottesco, fino allo *Stà su allegra*¹¹³, incongruo congedo finale.

Se l'ampio spazio concesso alla figura del prete (appena accennata nel *Canarino del n. 15*), ci riporta, ancora una volta, allo svolgimento dei *Recini da festa*, ai cenni, lievemente o pesantemente anticlericali presenti nella commedia¹¹⁴, un passo di una scena successiva obbliga a un confronto ancora più deciso con l'ideazione stessa dei *Recini*. Qui, con l'entrata di Battista, il padre ubriacone, e poi della serva Assunta, il vocabolario delle parole usate (soprattutto quello afasico di Màlia, cadenzato ossessivamente sull'appellativo «mamma», che sale in progressione vistosa verso l'invocazione)¹¹⁵ si restringe ancora di più, offrendo così maggior rilievo agli stereotipi, fino all'espressione proverbiale in bocca a Battista, quando Assunta gli chiede che perdoni Gilda, la figlia traviata:

ASSUNTA Vede? Vede che il cuore le dice di finirla?

BATTISTA Perché mi vede angustiato? Perché vede che infine il sangue non è acqua? No! no! ..Ingrata!...Ecco come ci ha lasciati!...soli a tribolare con questa poveretta!.. Mi vergogno anche ad uscire di casa...a trovarmi cogli amici dal Brusetti..

MALIA Oh, babbo!

ASSUNTA (*piano a Màlia*). Stia cheta, stia cheta, lo lasci cantare.

BATTISTA (*sbuffando e andando su e giù per la stanza*). No! Non sono di quelli che chiudono gli occhi! Sono un povero diavolo, ma il mio onore non lo voglio toccato!

(atto II, sc. III); «DON GEROLAMO. Anche lui non le ha dato il buon esempio! Sempre quel viziaccio, eh! Basta, che il Signore gli tocchi il cuore a tutt'e due! / GIUSEPPINA Il cuore l'ha buono, povera Gilda!... Ci ha soccorso quanto ha potuto, durante la malattia di sua sorella...» (atto II, sc. III).

¹¹³ «DON GEROLAMO [...] Bisogna distaccarsi da ogni cosa quaggiù, figliuola mia, se Lui vuole farti la grazia di chiamarti in Paradiso./ MALIA (*rassegnata, colle mani in croce*). Sissignore... Farò il possibile... / DON GEROLAMO È tutto qui? Non c'è altro?/ MALIA Nossignore... NO... / DON GEROLAMO Bene, bene. Sta su allegra che Dio ti perdona, come io ti assolvo e ti benedico» (ibid.).

¹¹⁴ Sulla presenza, nei *Recini da festa*, di un «Don Zuane, piovàn» in una redazione manoscritta diversa dall'edizione Treves, e sul maggiore spazio occupato, in un altro manoscritto, dal personaggio del «nonzolo», poi sottoposto a cancellazione (zone di fluidità redazionale che segnalano tuttavia i potenziali interventi a soggetto degli attori), rimando a A. SCANNAPIECO, *Un sindaco a teatro...*, in part. al § C.2.1, *Le varianti d'autore*, pp. 311-324.

¹¹⁵ Tutto il dramma, del resto, è costruito su un vocabolario estremamente ristretto, allusivo di sentimenti elementari e – antinomicamente – quasi inesprimibili. Cfr. anche il commento citato di M. Pieri, che rimanda spesso a situazioni e alla lingua del melodramma.

¹¹⁶ Atto II, sc. V.

ASSUNTA Eh, caro lei, chi glielo tocca? (*piano a Giuseppina che piange in silenzio*) La sua Gilda è qui vicino [...]¹¹⁶

Il procedimento di ripresa, che chiude il dialogo con le parole irridenti della serva – *lo lasci cantare*, aveva già detto a Målia – fa risaltare con più forza lo scarto tra il linguaggio usato e la verità che nasconde: perché Battista, utilizzando ancora una volta metafore fruste, mette in guardia dal toccare un onore, di cui ha dimostrato in realtà di essere completamente privo.

Proprio lui, non a caso nella stessa scena, alludendo al legame con la figlia Gilda, cita un proverbio, *il sangue non è acqua*; riprende così nel testo quella parola *sangue* che un'altra inquietante voce maschile, il parente prete, aveva usato con la madre a proposito di Gilda¹¹⁷.

Ma l'importanza del legame con i figli, il proprio «sangue», era stato appunto l'asse portante dei *Recini da festa*, che veniva periodicamente ricordato (però dalle voci femminili), e teneva insieme tutta l'opera. *L'è sangue de famegia* aveva detto infatti all'inizio Conçeta, parlando del neonato. *E per una nessa se gà da lassar languir el proprio sangue?* aveva chiesto scandalizzata la levatrice Lugrezia, sempre nel primo atto. *El gera nostro sangue* aveva ribadito più avanti Conçeta, pensando ai sacrifici per la figlia. *El xe el so sangue*, era stato infine ripetuto da Lugrezia al vecchio Bortolo nell'epilogo della commedia, e questo elemento chiave aveva placato le sue ire, portando alla soluzione felice della vicenda.

Quel motivo, che allude alla continuità biologica della vita e insieme alla trasmissibilità dei valori su cui si fonda un nucleo familiare, si muta in *In portineria* in uno stereotipo che afferma il suo contrario. Chi lo pronuncia, malgrado (o appunto perché) sia dalla moglie più volte chiamato *galantuomo*, è il personaggio più ambiguo e compromesso dell'opera, che difende solo apparentemente i vincoli di sangue e i valori della famiglia, rifiutando la figlia prostituta, per poi chiedere alla moglie i soldi, che Gilda guadagna, per andare a berseli all'osteria. Padre non padre (per lui il sangue è appunto acqua), è un uomo egoista, incapace di uscire da se stesso, sordo fino alla crudeltà¹¹⁸. Così, tra le battute di invocazione della protagonista, le scene finali arrivano a esibire, sottotraccia, un teatro delle crudel-

¹¹⁷ «DON GEROLAMO E quell'altra disgraziata, ch'è anch'essa sangue vostro?» (atto II, sc. III).

¹¹⁸ Già prima, di fronte all'agonia della figlia, aveva sentenziato: «Guarirai, guarirai! Dai retta a me! Sei giovane, e ti rimetterai in gambe. Il peggio è per noi vecchi, che in gambe non ci siamo più» (atto II, sc. IV).

tà, se più crudele ancora di Battista si rivela in queste il Carlini, un'altra non innocua «macchietta», che parla continuamente del suo «cuore»¹¹⁹ innamorato della sorella, in un crescendo sempre più intenso, e affretta così la morte di Målia, che è malata di cuore.

Perché il «tentativo ardito», l'obiettivo di Verga era stato, in ultima analisi, quello di mettere scandalosamente in scena la malattia e la morte di una giovane innocente (Målia non è certo Violetta della *Traviata*). Per farlo l'aveva opposta alla vita dei suoi familiari e dei suoi più vicini (l'amato Carlini), ottusi e egoisti come la vita e la salute sanno esserlo. Poche settimane dopo il fallimento della rappresentazione, tornandoci su, quando definiva a Capuana l'«ambiente tutto» di *In portineria* come «quella stanza dove si sente il morto»¹²⁰, pensava comunque di esserci riuscito. Aveva scritto una tragedia dagli accenti milanesi, condotta tutta sottotono, con l'arte del «fare di meno» come aveva a suo tempo spiegato Giacosa.¹²¹ Era diventata invece «un urlo insostenibile»¹²², in accecanti opposizioni fra le

¹¹⁹ Malgrado Carlini sia stato considerato dalla critica, come Battista, soprattutto una «macchietta». Già nella prima scena in cui compare Carlini ha in bocca lo stereotipo «di tutto cuore» (atto I, sc. II), che torna identico in quelle conclusive (cfr. atto II, sc. VI), dopo un crescendo di frasi fatte (introdotte da un significativo scambio di battute con Målia: «CARLINI E anch'io sa! Vede questa poveretta? Mi piglierei il suo male per vederla guarita. / MÅLIA Oh, sor Carlini!... / CARLINI No, no, me lo lasci dire»; atto II, sc. VII), dove la parola diventa il motivo conduttore, con tutti i suoi equivoci, se si pensa che Målia è appunto malata di cuore. Cfr. la sc. VIII, quando Carlini si sfoga: «Ah! sua sorella non ha il cuore che ha lei, sor Målia! Siete nate tutte due dalla stessa madre, ma il cuore che ha lei, sua sorella non ce l'ha! [...] Ne ho il cuore grosso così!... Ho bisogno d'alleggerirmi il cuore...». E poi ancora nella scena finale: «Bisognerebbe essere senza cuore a piantarli nei guai... E un po' di quella roba in petto ce l'ho anch'io!... Bene o male ce l'ho anch'io!... [...] Già!... Il cuore non si cambia da un momento all'altro...vengono le amarezze, vengono i dispiaceri, ma il cuore è sempre quello!... [...] Ognuno dà quello che ha... Quando si dà con tutto il cuore, basta». Non a caso Målia fa sentire per l'ultima volta la sua voce proprio per interrompere l'esibizione di quel flusso («Basta, basta, per carità!...»), quando Carlini si rivolge a Gilda: «Mi sono visto rimescolare io pure, appena l'ho vista entrare...».

¹²⁰ Cfr. il brano nella nota lettera al Capuana del 7 luglio 1885: «Anche la figura sbiadita e semplice della mia povera Målia seduta su di una poltrona a ruminare i suoi guai e a empirsi gli occhi della festa degli altri parvemi che dovesse comunicare ad altri la seduzione malinconica della sua natura timida e delicata, e che l'ambiente tutto di quella stanza dove si sente il morto dovesse avere per tutti quelli che pure hanno assistito ai tristi e semplici spettacoli di simili scene intime dal vero l'efficacia drammatica del colpo di coltello, e del morso all'orecchio. Invece hanno riso [...]»; *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 245.

¹²¹ Cfr. G. GIACOSA, *Cavalleria rusticana di G. Verga*, in «Gazzetta piemontese», 13 gen. 1884 (poi in *Appendice a Il teatro italiano...*, t. III, pp. 390-91).

¹²² Cfr. le considerazioni di M. Pieri, nel suo commento a *In portineria*, in G. VERGA, *Novelle e teatro...*, p. 758.

parole e le cose, che chiedevano necessariamente la collaborazione degli spettatori. Una pretesa forse eccessiva, perché il pubblico milanese non aveva retto lo sguardo, e l'aveva, come sappiamo, respinta violentemente.

10. Inoltrandoci in questo itinerario di confronto, non abbiamo mai dimenticato, tuttavia, che se i testi dialettali veneziani costituivano per Verga l'esempio di un teatro realistico, dove venivano alla luce, e restavano in primo piano, le cose, le parole, il cibo di tutti i giorni, la sua scommessa teatrale era tenacemente giocata, così come era successo per *Cavalleria*, sul piano ben altrimenti arduo della lingua nazionale. Anche quello che quei testi trasmettevano, come abbiamo visto, si può dire che visse di opposizioni. E, al di là della distanza che esiste tra commedia e tragedia, il rapporto tra teatro in lingua e teatro dialettale fu comunque vitale, e le reciproche influenze (se non contaminazioni) emersero, pur in un quadro europeo, anche nella produzione teatrale del decennio successivo.

Basti pensare alla piccola ma significativa *tranche de vie* quotidiana costituita dalla lista della spesa, che avrebbe chiuso alcuni anni dopo, con qualche scandalo, il primo atto dei giacosiani *Tristi amori*¹²³. Da più parti, in questo convegno, le è stato accostato come modello la lista del pranzo durante la scampagnata di *In portineria*. Ma la tradizione, come abbiamo visto, è ben più lontana, e più volte ribadita nel teatro dialettale di allora.

Si può aggiungere che sempre Giacosa, in *Tristi amori*, e poi nei *Diritti dell'anima*, tenne ben presente la lezione di *In portineria* (anche per quell'intreccio di amicizie e di collaborazioni tra Verga e Giacosa che ancora non è emerso in tutta chiarezza), e evitò di aggredire il pubblico con la soluzione definitiva di una morte sulla scena. I suoi drammi borghesi infatti non sarebbero sfociati nella tragedia finale, ma sarebbero rimasti sospesi in un chiaroscuro che avrebbe smussato pateticamente la pena di vivere¹²⁴, oppure chiusi dalla cesura più sostenibile delle partenze¹²⁵.

¹²³ «EMMA (*va a prendere nel cassetto della mezza luna il libro dei conti e il calamaio, poi siede alla tavola di mezzo*) / MARTA C'erano già dei carciofi in piazza. Ma... salati! L'avvocato n'è ghiotto. Ma strapagarli! / EMMA Di pure / MARTA Filetto venticinque, burro quindici, patate tre...» (atto I, sc. XIV; cito da G. GIACOSA, *Teatro*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1968, II, pp. 299-300). La prima rappresentazione di *Tristi amori* avvenne al teatro Valle di Roma nel 1887.

¹²⁴ Cfr. le parole conclusive che Giulio rivolge a Emma: «GIULIO [...] Noi siamo due associati in un'opera utile, e sarà così per tutta la vita! Queste cose non finiscono... si trascinano disperatamente [...]» (*Tristi amori*, atto III, sc. ultima).

¹²⁵ Cfr. il finale dell'atto unico *I diritti dell'anima*, del 1894, con la partenza di Anna dalla casa del marito. Il tema della disgregazione dei vincoli familiari sarà centrale anche nel

Parallelamente anche Gallina, che aveva ripreso a comporre dopo un lungo periodo di silenzio, potrà non dissimulare più, nel suo capolavoro, agli inizi degli anni Novanta, la sua tormentata visione degli affetti e dei legami familiari (prima costretta dalla necessità del lieto fine inequivocabile), e chiuderà *La famegia del sàntolo* in sordina, nella complessità un po' grigia della vita che continua¹²⁶.

successivo *Come le foglie*, del 1900, dove però la figura del capofamiglia, Giovanni, uomo profondamente onesto, ne limiterà la rovina, evitando il suicidio della figlia Nennele.

¹²⁶ Cfr. il dialogo rivelatore tra Micèl e Amalia (atto III, sc. IX). Sui legami tra *La famegia del sàntolo* e il contemporaneo teatro nazionale e europeo, vedi le *Note relative*, in G. GALLINA, *Tutto il teatro...*, vol. IV, pp. 304-323.

GISELLA PADOVANI

TEMI SCAPIGLIATI, POLEMICA IDEOLOGICA,
“STUDIO DAL VERO” IN UNA COMMEDIA DI
GIUSEPPE AURELIO COSTANZO: *I RIBELLI* (1874)

In un articolo inviato da Roma e apparso il 5 settembre del 1874 sul periodico politico «Il Calabro», fondato e diretto a Catanzaro da Vincenzo Cirimele, Vittorio Imbriani informa i lettori su due avvenimenti, «giudiziario l'uno, letterario l'altro»¹, a cui ha assistito nel corso di un suo recente soggiorno a Napoli. Siglato con le fantasiose iniziali W.Y., delle quali l'intellettuale partenopeo si serve spesso per celare la propria identità, il *reportage* si apre con la ricostruzione del processo intentato contro un camorrista accusato di omicidio premeditato. Segue il resoconto di un evento culturale: la prima rappresentazione della commedia in cinque atti *I ribelli*, messa in scena al Teatro dei Fiorentini. Ne è autore Giuseppe Aurelio Costanzo.

Il giovane letterato siciliano, in questo periodo attivo a Napoli, è molto vicino a Imbriani, il quale nel 1874 gli dedica oltre alle note critiche ospitate nel «Calabro» la lettera-prefazione posta ad apertura degli *Esercizi di prosodia*, interessante e pochissimo noto documento epistolare dove l'intesa culturale e amicale che lega i due scrittori è provata dal piglio affettuosamente confidenziale con cui Vittorio si rivolge ad Aurelio offrendogli un florilegio dei propri versi:

Caro Aurelio,
non può negarsi che il far versi senza errori di grammatica e di prosodia è sventuratamente merito singolare a' di nostri: ma non istimo che basti a procacciar nome di poeta. Dunque poeta non mi credo e per tale non mi spaccio; ed accadendomi di scarabocchiar versi, non li divulgo. Tu mi fai ressa con parole benigne e vuoi ragunare e pubblicare alcune mie esercitazioni

¹ V. IMBRIANI, *Napoli. Un processo. La camorra. I giurati. I ribelli* (carteggio particolare - Roma, 2 settembre 1874), in «Il Calabro», giornale politico del mattino, Catanzaro, a. VI, n. 69, 5 settembre 1874, p. 2.

metriche; ma non so, non so davvero, se faccia opera di amico. Mi susciterai contro una tempesta. Pensa che avendone stampate anonime due o tre a picciol numero d'esemplari per pochi amici (ch'era come farne tante copie manoscritte) c'è stato taluno, che traendole dalla oscurità in cui le volevo confinate e scortesemente attribuendomele, ne ha tolto occasione per dirmi villania e sfogare il maltalento concepito verso lo illustratore della dappocaggine o della turpitudine sua. Mi han detto villania, ed ho lasciato dire, non curando ormai il garrire di chi disprezzo: ben mi ha sorpreso che non sapessero neppure riprendere giustamente, roba mediocre e meritevolissima di biasimo. Quei biasimi a sproposito e quelle villanie gratuite, ti han reso appunto parziale per le mie sconciature.

Che vuoi tu ch'io dica? Eccoti un gruzzoletto di que' componimenti in versi sdruciolli; fanne quel che t'aggrada: stampali, laerali, cernili. Ad ogni modo io ti sarò sempre grato di avermi mostrato benevolenza, come quegli, che poco essendovi uso, maggiormente ne godo. L'incomposta ambizion giovanile è svanita. Come un vecchio soldato che sa di non portare il bastone di maresciallo nella giberna, compie coscienziosamente gli umili doveri della milizia, contento di povero soldo; così anch'io, che so ora di non poter fare o scrivere le cose egregie che avrei voluto, mi rassegno a qualche modesto lavoro ed utile; raccolgo fiabe, commento canti popolari, emendo testi scorretti, rifrugo cantucci trascurati della nostra letteratura; e mi chiamo beato di ottener così talora parca lode ed un po' d'affetto da' buoni, da' pochi. Sta sano e rama il tuo

IMBRIANI

Pomigliano d'Arco, 9.VIII .74²

Estimatore entusiasta del Costanzo poeta, elogiato per il suo «istinto della forma elegante»³ e per la sua naturale capacità di «padroneggiare il verso»⁴, Imbriani nelle colonne del «Calabro» avanza però qualche riserva sugli esiti dell'opera con cui il siciliano «ha voluto or tentar la pruova della scena»⁵. Ne apprezza la *vis* polemica («i *Ribelli* sono una commedia politica che flagella sanguinosamente, e con allusioni trasparentissime per chiunque [...] i nemici dell'ordine presente di cose»⁶) e la cifra realistica («ribelli

² Id., *A Giuseppe Aurelio Costanzo*, in *Esercizi di prosodia*, Napoli, Jovene, 1874, pp. 3-4.

³ Id., *Napoli. Un processo...* cit., p. 2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

impotenti, dipinti al vivo, fotografati»⁷. Ma riconosce che «l'opera ha dei difetti [...] che agevolmente possono correggersi in essa e che certo non si rinnoveranno in altri drammi dell'autore»⁸.

Nel capoluogo campano, dove il primo lavoro teatrale di Costanzo, *I ribelli* appunto, cade sulle scene l'1 settembre del 1874, lo scrittore di Melilli è approdato diciottenne nel 1861. A Napoli egli ha compiuto gli studi universitari e ha pubblicato nel '69 i suoi *Versi* d'esordio, lodati da Settembrini e da Manzoni. I *Nuovi versi* del '72 accrescono la fama del poeta mentre nello stesso giro di anni la fortuna non arride ai due unici esperimenti drammaturgici di Costanzo: la commedia in un prologo e cinque atti *I ribelli*, che verrà pubblicata nel '75 dal napoletano Perrotti, e il dramma storico in endecasillabi sciolti *Berengario II*, articolato in quattro atti, mai rappresentato ed edito ancora da Perrotti nel 1876.

Protagonista della *pièce* del '74 (dedicata «Al caro nome di Adamo Alberti insigne artista drammatico» e direttore del Teatro dei Fiorentini, oltre che commediografo di successo), è il giovane Silvio Spada, di origine siciliana, che ha lasciato il paesello nativo per trasferirsi a Napoli, dove è vissuto per un breve periodo «da povero studente senz'arte e senza parte» scrivendo versi, gironzolando per aule universitarie e biblioteche, amoreggiando con Teresa, figlia dell'affittacamere Curzio Visconti. Ma soprattutto coltivando in segreto il sogno di spostarsi a Roma e di introdursi negli ambienti culturali della capitale. L'attuazione di tale progetto, ostacolata dal legame sentimentale con Teresa, è resa possibile dall'inatteso e risolutivo intervento di Alessandro, cinico avventuriero che convince l'amico Silvio a seguirlo nella capitale. Questi gli antefatti esposti nelle undici scene del Prologo dove sono preannunciate le linee sostanziali di sviluppo dell'azione drammatica. «Il Prologo in Napoli, gli altri atti in Roma: tra il Prologo e il 1° Atto passano 2 anni», avverte la didascalia introduttiva situata in calce all'elenco dei personaggi.

Nella città capitolina i «sublimi [...] propositi» del poeta Silvio vanno in fumo. Assediato dalla miseria, rintanato in un «colombaio» dove «si casca di freddo e di fame», egli per sopravvivere è costretto a tradire la sua vocazione radical-repubblicana e a porre la penna al servizio di uno spregevole «pretucolo» che guida un «partito ultra-cattolico», un «comitato segreto», e «ordisce le fila delle elezioni parlamentari».

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

La lacerante consapevolezza del dolore procurato a Teresa, il disgusto per l'abiezione morale di Alessandro e degli altri turpi individui dei quali si è circondato nei due anni trascorsi a Roma, il venir meno della fiducia nel valore salvifico dell'arte e infine la tisi prostreranno il fragile Silvio che si spegnerà in solitudine nella corsia di un ospedale.

Dalla riflessione sull'amara *débâcle* dell'artista incapace di omologarsi alla società del profitto e del benessere germinerà anche l'opera più conosciuta e apprezzata di Costanzo, il poemetto *Gli eroi della soffitta*, edito a Roma da Tenconi nel 1880. Solidarmente concepiti e affini per certi aspetti della loro impalcatura semantica, il testo teatrale e quello poetico si distanziano però sul piano della resa letteraria. Nel poemetto, esente dalla schematicità pedagogica e dall'esibito moralismo che avevano compromesso l'esito della commedia, vengono sbalzate sulla pagina con pennellate dense e vigorose le immagini di stremati, negletti eroi, artisti sconfitti e delusi ridotti a una condizione di avvilita precarietà. «Poveri eroi» che «a stento si trascinano/ naufraghi disperati per le vie» (canto II), che «pencolano» e «ruinano» nel «brago» e «a mezzo il trivio» (c. D); tipi umani scolpiti con icastica incisività, assimilabili per tratti comportamentali e fisiognomici ai coevi *Straccioni* eponimi di un racconto a tesi di Paolo Valera (ospitato l'1 luglio 1880 sull'aggressivo giornale milanese «La lotta»), ai «locchi», agli «spiantati», agli «scamicciati» brulicanti nel ventre metropolitano in cui i portabandiera della letteratura scapigliata a sfondo socialistico-documentario affondano i loro bisturi. La solida puntellatura concettuale e retorica che sorregge l'opera in versi manca nella *pièce* teatrale, che tuttavia merita di essere riproposta all'attenzione degli studiosi perché come il celebrato *Eroi della soffitta* occupa una posizione eccentrica rispetto all'orientamento ideologico complessivo della produzione di Costanzo. Ancorato ai valori risorgimentali e a un'incrollabile fede monarchica lo scrittore si attestò sulla linea di un cauto riformismo, auspicando nella maggior parte dei suoi scritti una ricomposizione indolore dei conflitti di classe. *I ribelli* e *Gli eroi della soffitta* documentano un temporaneo allineamento dell'autore al fronte del radicalismo democratico che in quel volgere di anni lanciava la sua offensiva in area lombarda. Ne erano agguerriti corifei e teorizzatori i capifila dell'intransigente "seconda scapigliatura" o scapigliatura dei "perduti" che, attiva dalla metà degli anni Settanta, accentuava l'inclinazione umanitaria e la denuncia sociale presenti in tante opere dei maestri (prima fra tutte la *Paolina* tarchettiana) appropriandosi anche di temi e toni zoliani: da Arrighi a Camerini, a Tronconi, a Cavallotti («l'amico Felice Cavallotti»⁹ ricordato

⁹ G. A. COSTANZO, *Prefazione* a Id., *Il meriggio. Poesie*, Roma, Garroni, 1910, p. 15.

da Costanzo in uno scritto autobiografico del 1906), ai «palombari del sottosuolo sociale»¹⁰ Valera, Giarelli, Corio. Tutti animatori instancabili di battaglie culturali alle quali prese parte in età giovanissima anche Filippo Turati. Quest'ultimo, scrivendo il 3 marzo del 1888 ad Arcangelo Ghisleri, lo avrebbe sollecitato a inviargli tra altri volumi le raccolte di versi di Giuseppe Aurelio Costanzo: «Non ebbi [...] il *Costanzo* che mi annunciavi, allora, fra due o tre giorni»¹¹.

L'episodio conferma il coinvolgimento del poeta e drammaturgo siciliano in quel commercio fitto di lettere, libri, idee e progetti, riflessioni letterarie e politiche che impegnava gli intellettuali militanti sul versante della scapigliatura più *outrée*.

La raffigurazione in versi di dolorosi casi umani e squallidi quadri d'esistenza negli *Eroi della soffitta* si intreccia all'indignata requisitoria contro la nuova Italia prosaica e mercantile che accentra i palazzi del potere e della corruzione politica in Roma. Nella città cioè che fa da sfondo anche alla commedia del '74, dove solo le undici scene di cui consta il Prologo sono ambientate a Napoli, in una «camera, con due porte laterali ed una in fondo, decentemente addobbata», fornita di «un tavolo con l'occorrente per iscrivere». Ancora in luoghi chiusi si sviluppa poi l'azione nei cinque atti: all'inizio fra le pareti di «una stanzetta dimessa» dove «dei pennelli», «qualche cartone da dipingere», «un calamaio, una penna, della carta, dei giornali» tradiscono la presenza di un *bohémien* che coltiva in solitudine la sua musa; poi nella sala di un caffè frequentato da un manipolo di artisti spiantati, «poveri diavoli» che «bevono [...] perché son digiuni le più volte ... è l'arsura del digiuno che li fa bere», e chiacchierano «perché [...] han bisogno di luoghi agitati in cui il loro dolore si perda nell'allegria degli altri»; nel quarto atto, il luogo scenico è racchiuso nel soggiorno di una modesta casa borghese; nel quinto, in una desolata «sala d'Ospedale» con «due letti», «due poltrone», «uno stipò». Campi spaziali ristretti, dunque, intorno ai quali si sente però pulsare la tumultuosa realtà della Roma neocapitale, dove «le vie sono un po' lubriche, saponacee» e «le ondate lucenti e seducenti di certe passioni, delle sùbite fortune, degli stessi ministeri» abbagliano e travolgono tanti artisti ansiosi di verificare vocazioni e illusioni giovanili, chiamati dalla «voce del [...] destino là, alla lotta, a Roma, dove tutti accorrono», e dove è condannato a soccombere chi non sa «farsi largo [...]

¹⁰ G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, p. 623.

¹¹ AA.VV., *La scapigliatura democratica. Carteggi di Arcangelo Ghisleri*, a cura di P. C. Masini, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 269.

a forza di gomiti, di audacia». Nel «maremagno della capitale» naufragano i destini di Silvio Spada e degli altri «ribelli» che assumono nei suoi confronti ruoli di complementarità solidale (Alberto e Marco, per esempio) o antagonistica (è il caso di Alessandro). Il fosco quadro della disfatta del protagonista è consegnato a una lunga sequenza monologica che occupa la terza scena del quarto atto:

credo di scrivere per un principio e faccio la causa di un arruffa matasse, di un gesuita [...], mi si fa vedere necessaria l'opera mia al trionfo d'una grande idea, e mi trovo accalappiato da un branco di gesuiti [...]. Ribelli, vagabondi, pazzi, sognatori, illusi, ecco i titoli che ci si danno dagli uomini seri!... Eppure prima di lasciarmi andare a questa vita, ho tentato tutte le vie, ho picchiato a tutte le porte, ma indarno [...]. Ma no!... per noi non c'è che il lastrico, la fame! Il banchetto della vita per noi non deve avere un posto! E poi...noi siamo i ribelli!...oh, se si sapesse per quali gradi, per quanti affanni, per quali umiliazioni ho dovuto trascinare, avvilitare quest'anima!...

Ribelli in quanto inadattabili a ogni forma di vita preordinata sono Silvio, Alberto, Marco che vivono il dramma dell'artista incapace di adeguarsi all'assetto utilitaristico assunto dalla società dell'Italia unita, indifferente ai valori autentici dell'arte. Ribelli sono anche i parassiti e truffatori di infima lega che spartiscono con i primi patimenti e inedia, e ne condividono la vocazione all'indisciplina e gli impulsi di rivolta. Incompreso e deriso «apostolo dell'ideale» (si autodefinisce così nel Prologo, scena XI), il personaggio assiale è affiancato da «bimbaccioni», «ribaldi [...] da forza», «genii dell'imbroglioneria» che «non vogliono marciare al passo con gli altri», che

san di tutto e non fan niente, che sono stati ad ogni scuola e non sono né laureati, né patentati; ribelli tutti costoro che vogliono uscire di carreggiata: il professore senza alunni, il pittore senza tela, il violinista senza archetto, il tenore senza gola...

Ribellismo sterile e non sostanziato di ragioni ideali è quello di Alessandro e di quanti come lui «si dan l'aria di martiri, di apostoli» e sono in realtà

carnefici che farebbero vino del sangue e delle lacrime altrui [...]: il tavolo è la loro tribuna, il bicchiere d'assenzio fa la parte del bicchiere d'acqua inzuccherata parlamentare: e là frizzi, sarcasmi, motti, facezie, botte e risposte, parole equivoche, giudizi avventati, reputazioni screditate, spaccionate, spavalderie, duelli, sangue, incendi!

Impiegato in un'accezione moralmente negativa per definire la personalità e gli atteggiamenti di siffatti individui, il termine «ribelle» quando viene applicato a Silvio Spada, al pittore Alberto, al poeta Marco, «artisti d'anima e di fatto [...] martiri di questa religione d'amore e d'idea», acquista una valenza nobilitante di marca inconfondibilmente scapigliata. È significativo che in tali casi l'autore lo ponga in relazione sinonimica con una serie di attributi abitualmente adottati dalla pubblicistica dell'epoca in riferimento al trasgressivo, provocatorio stile di vita e di pensiero del poeta *maudit*: «spiantato» (Prologo, scena IV), «scapato» (Prologo, scena XI), «scapigliato», «scompigliato» (atto I, scena XI), «scapestrato» (atto III, scena I), «stravagante» (atto IV, scena VI), «perduto» (atto IV, scena IX). In un differente spazio ideologico e culturale si situeranno qualche decennio più tardi, come si sa, i *Ribelli* eponimi di una commedia di Luigi Capuana rappresentata al Teatro Argentina di Roma il 21 ottobre 1908, rimasta a lungo inedita e riportata alla luce nel 1981 da Gianni Oliva, curatore per Bulzoni della prima edizione dell'opera e autore del saggio che la introduce. Qui si fa opportunamente riferimento anche alla *pièce* di Costanzo:

Se inserita nella temperie culturale primonovecentesca prende luce dunque un'opera come *Ribelli* e si spiegano, coerentemente con la formazione ideologica del suo autore, i motivi che vi si affacciano. Non a caso il titolo prende corpo dall'appellativo più comune, come si è accennato, con cui la borghesia individuava i seguaci del socialismo, laddove questi ultimi spesso se ne fregiavano orgogliosi: basti pensare, per esempio, a *Spirito ribelle* (1888) del Lucini, prima redazione del *Gian Pietro da Core* (1895) o, andando indietro di molto, a una dimenticata commedia di Giuseppe Aurelio Costanzo, siciliano e amico del Capuana, intitolata appunto *I ribelli*, impernata sulla vocazione radical-repubblicana in epoca post-risorgimentale dei giovani descritti dal Costanzo, lettore di Murger e di Vallès. Anche nei cinque atti del Costanzo la ribellione alla società si sposa con l'illusione¹².

Non più smarriti *bohémien*s, dunque, i *Ribelli* capuaniani pensano e operano come intellettuali *engagés*, tenaci contestatori dell'ordine borghese in nome di una raggiunta matura coscienza di classe che si traduce in concrete rivendicazioni politiche. Ancora confinati nel cono d'ombra di una diversità ingenerata da slanci confusi e incontrollati di velleitarismo

¹² *Introduzione* a L. CAPUANA, *Ribelli*, dramma inedito, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1981, p. 20.

eversivo sono invece i personaggi che si muovono nella commedia di Costanzo, dove la condizione della "spostatura" non pertiene però esclusivamente alla categoria degli artisti *déracinés*, «consumatori eterni di acqua e di parole» (calco su una nota perifrasi murgeriana inserito nella quinta scena del primo atto) che bruciano la loro esistenza tra soffitte gelide, bettole e ospedali. Lo rilevava nel luglio del 1880 Giacinto Stivelli, che sulle pagine del periodico lombardo «L'Arte drammatica» osservava come i «pretesi *bohémien*s» in azione nella commedia dello scrittore di Melilli fossero in molti casi, anziché eroi, dei «cialtroni», dei «mariuoli patentati»¹³. L'anno successivo, ancora Stivelli osservava che «di codesti disgraziati» sempre

alle prese colla miseria, dannati a vivere di piccoli sotterfugi [...] e a morire o in galera o al manicomio o etici in giovanissima età nel fondo di un ospedale [...] è purtroppo piena la società e i suoi tipi ha preso il Costanzo dal vero¹⁴.

L'aggancio alla contemporaneità e lo sforzo di coordinare lo svolgimento degli eventi pubblici con le esperienze private dei personaggi conferiscono spessore storico ed evidenza realistica ai fatti rappresentati nei *Ribelli*. La protesta ideologica dell'autore è calata nella realtà della Roma in cui da tre anni si è insediato il Parlamento. La Roma che costituirà il polo referenziale del vasto filone della narrativa parlamentare, la città epicentro della nuova vita nazionale, investita dal caos delle progettualità politiche e degli interessi speculativi, invasa da una folla di intellettuali emigrati da ogni parte del regno, di giornalisti di vaglia e avventurieri della carta stampata pronti a improvvisarsi editori di fogli quotidiani e periodici funzionali a tortuose strategie clientelistiche. Fissando lo sguardo sull'immediato presente, annullando la distanza fra il tempo della storia e il tempo della scrittura, Costanzo consente al pubblico della terza Italia di riconoscere agevolmente il volto della capitale agitata dall'attività frenetica di uffici ministeriali e redazioni giornalistiche in fermento nei mesi che precedono le elezioni politiche del 1874, conseguenti alle dimissioni del ministro Minghetti e favorevoli al partito di governo malgrado il cospicuo successo ottenuto soprattutto nel Sud dalla Sinistra, che due anni più tardi salirà al potere.

¹³ G. STIVELLI, «*Gli eroi della soffitta*» di G. A. Costanzo, in «L'arte drammatica», 24-31 luglio 1880.

¹⁴ Id., *Profili letterarii. G. Aurelio Costanzo*, in «Rivista minima di scienze, lettere ed arti», a. XI, fasc. 1°, gennaio 1881, p. 59.

La debolezza strutturale della *pièce* è pertanto riscattata dall'efficacia realistica con cui l'autore costruisce contesti tematico-situazionali dai quali emerge chiaramente la nuova fisionomia politica, sociale, culturale della città capitolina che vive la sua fase di iniziazione al ruolo di capitale nazionale. L'ambiente cittadino non viene mai direttamente rappresentato ma i personaggi dialoganti o monologanti nel ristretto perimetro di appartamenti borghesi o di algide mansarde *en garçon* ne evocano costantemente sfondi e atmosfere, splendori e miserie. È interessante a tal riguardo l'ultima scena del Prologo, occupata dal concitato dialogo tra Silvio e l'amico Alessandro che gli prospetta le straordinarie possibilità di affermazione professionale offerte a suo giudizio dalla «baraonda» metropolitana dove

tra deputati, ministri, senatori, cardinali [...] c'è da pescare [...]. Si comincia con un giornale, si avrà un partito, si piglierà un colore qualunque, si metterà su carrozza ... e giù conoscenze di principi, principesse, altezze, dame che so io: vedrai come ci poveranno addosso i pacchetti di napoleoni, i nastri, le commende... Un giornale avrà i suoi lettori, i suoi interessati, si sa; e questi stessi ti metteranno in candelieri, grullo che sei! Poi verrà l'elezione: si farà un programma, e via a Montecitorio! Oh, vedere Silvio in quell'aula famosa, ascendere in tribuna (*con forza*) là là in Roma al Colosseo!

Per abbattere le «titubanze» e le «velleità di carattere», le «fisime» e «gli scrupoli» dettati dall'«alto sentire di Silvio», per convincerlo a rinnegare la sua fede repubblicana, a superare il suo disprezzo per «gli uomini che stanno al potere», si prodiga - nella seconda scena del primo atto - anche Bruno, un gesuita avvezzo a pescare nel torbido:

Principii, programma! [...] un giovane che vuol salire, come voi, alla Tribuna, quel principio dovrà sposare e difendere che gli offra maggior probabilità di raggiungere la meta propostasi [...]. Per altro, sapete voi la notizia che corre questa mattina? La Camera sarà sciolta, vi saranno le nuove elezioni, e vi è tutta la possibilità che i nostri piglino la rivincita: con loro salirete anche voi, e tra' candidati per la nuova legislazione ci sarà anche il vostro nome: questo è il voto di tutto il nostro sodalizio...vedrete come preti, frati, vescovi, cardinali tutti coll'aiuto di Dio (*cavandosi il cappello*) vi daranno di leva, capite? [...] e voi dovrete scrivermi un articolo violento e virulento e gittare il discredito sull'attuale ministero e su quei signori che ci assordano e ammorbano colle loro chiacchiere e colle loro eresie. Intanto qualunque cosa vi occorra fate capo di noi, anzi ... (*cava il portamonete*).

Prostrato dalla miseria Silvio cede alle pressioni del «birbone di gesuita, il quale, come Proteo, assume tutte le forme, anche quella di serpe» per «trar partito da tutti, anche dal boia, se potesse tornargli utile» e che «va accaparrando con pompose promesse proseliti alla sua causa». Vittima della propria irresolutezza, l'intellettuale ribelle che non ha saputo salvaguardare l'autonomia del suo talento artistico concluderà i suoi giorni nell'anonimato dell'ospedale, dimenticato da tutti. Alla voce solista del personaggio prossimo a uscire definitivamente di scena Costanzo affiderà il compito di ricordare al pubblico della nuova Italia che nessun primato è possibile se si svincolano i valori del libero estro creativo.

Caustica denuncia di tono scapigliato e aspirazione a realizzare uno «studio dal vero» si correlano nel testo dei *Ribelli*, allestito in tempi in cui sul *côté* dell'avanguardia *bohémienne* la parola d'ordine del realismo sollecita un allargamento del repertorio tematico e un aggiornamento della strumentazione retorica nella direzione insistentemente indicata in sede teorica da Felice Cameroni. Costanzo, che al tempo della stesura dei *Ribelli* opera a Napoli, in un *milieu* letterario fortemente predisposto per tradizione alla pittura del vero, non esita a cimentarsi con quella tecnica di scrittura che proprio nel 1874 consente al Verga di *Nedda* di «riprodurre il presente», di «studiare la vita [...] in tutte le sue forme, col *bistouri* del realista», di osservare la «condizione umana» e fotografarne «le contraddizioni in tutte le loro gradazioni», come è tempestivamente rilevato da Felice Cameroni sul «Sole»¹⁵. Appassionato difensore del realismo o naturalismo o verismo (termini per lui intercambiabili), instancabile importatore di novità francesi in Italia, ammiratore di Zola e di Verga, il critico e pubblicista lombardo proprio nel torno di tempo a cui risale la prima rappresentazione della commedia di Costanzo ribadisce con fermezza sulle pagine del «Sole», dell'«Arte drammatica», del «Gazzettino rosa», la necessità che la letteratura in generale dipinga «con evidenza e verità [...] i flaccidi vizi e le vergognose transazioni della società contemporanea»¹⁶ e che il teatro in particolare assolva la sua funzione rappresentando «i caratteri e i costumi del giorno», trattando «delle questioni del giorno», raffigurando «al vero la natura umana»¹⁷, offrendo la «fotografia della vita contemporanea»¹⁸.

¹⁵ F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica: C. Dossi, "La colonia felice". Racconto; G. Verga, "Eros". Romanzo*, in «Il Sole», 31 dicembre 1874.

¹⁶ Id., *Divagazioni sulla letteratura drammatica*, in «L'arte drammatica», 16 agosto 1873.

¹⁷ Id., *Idee fisse*, ivi, 24 ottobre 1874.

¹⁸ Id., *La nostra letteratura giudicata da uno straniero: A. Roux, "Histoire de la littérature contemporaine en Italie (1859-1874)"*, ivi, 30 maggio 1874.

L'appello lanciato da Camerini a favore di un'arte fondata sulla diretta osservazione del vero è raccolto anche dall'autore dei *Ribelli*. Lo scrupolo realistico che governa la stesura del testo drammatico è certificato dal proposito di ritrarre nella "verità" del loro vivere quotidiano alcuni personaggi esemplificativi di una condizione storica e di un costume sociale, e dal privilegiamento di un registro espressivo colloquiale, livellato sui moduli del parlato quotidiano, con scelte lessicali e morfosintattiche vicine all'usualità.

L'ordito linguistico messo a punto dall'autore devia raramente dalla "medietà"; esibisce solo in qualche caso arcaismi lessicali di tipo culto e costrutti stilisticamente sostenuti, modellati talora su stereotipici tratti retorici del melodramma romantico. Impegnato in un esercizio di scrittura drammaturgica teso a conseguire un effetto di verosimiglianza e autenticità anche sul piano formale, Costanzo elegge il parlato ordinario a privilegiato modello di riferimento per il parlato teatrale. Nella sua farcitura linguistica confluiscono numerosi toscanismi, ma un posto di rilievo spetta ai regionalismi meridionali. Figurano, in quantità esigua, scrizioni latine e citazioni dotte. Abbondano locuzioni idiomatiche afferenti alla sfera del parlato medio o addirittura basso («c'è qualcosa sotto, tu non me la ficchi», p. 22; «Che vischi e fischi mi vai contando...», p. 23; «dovrei dar di frego alla vita di sacrificii che ho finora vissuta», p. 46). All'ambito dell'oralità usuale rinviano inoltre i modi di dire e i proverbi («chi la tira la spezza», p. 40; «Molte voci, e poche noci», p. 51; «non c'è miele senza mosche», p. 62); i toscanismi morfologici vernacolari («La è merce screditata oramai, e non corre in piazza», p. 53); le forme avverbiali che introducono direttamente nella sfera dei napoletanismi («vi pare mo'...dobbiamo fare quistione di nomi», p. 52); le forme aferetiche popolari («chiappare» per «acchiappare», p. 78). Anche le alterazioni suffissali («donnaccola», p. 42; «cuoricciattolo», p. 42; «occhiacci», p. 45; «prefazioncella», p. 60; «filosofuncoli», p. 63; «pretucolo», p. 69) concorrono a recuperare la naturalezza dei toni espressivi propri del *tour familier*. Costanzo cerca di adeguare l'architettura dialogica all'estemporanea plasticità del parlato. Simula l'immediatezza discorsiva attraverso l'uso simultaneo di alcuni accorgimenti retorici suggeriti dal suo gusto mimetico dell'oralità. A innalzare il tasso di colloquialità provvedono efficacemente dispositivi come la diatesi media («Io non so che mi pensare...», p. 55), la ridondanza pronominale («A me mi pare di conoscerla già», p. 19; «a me il matrimonio mi fa venire la pelle d'oca», p. 42), il pleonasma giocato sulla presenza del «ci» superfluo di tipo meridionale («non ci ho che questa sola figlia», p. 19), l'epanalepsi («Senti senti come batte», p. 9; «Zitto zitto, piano piano, senza tante chiacchiere», p. 24). I costrutti paratattici, le concise frasi nominali, i fatismi, le pause di esitazione segnalate dai puntini di

sospensione sono altri indicatori di scelte stilistiche volte a riprodurre la mobilità testuale tipica degli scambi dialogici reali.

In bilico tra la stagione della scapigliatura, non ancora conclusa, e quella imminente del verismo, la *pièce* di Costanzo non si sintonizza con le tendenze dominanti del teatro italiano coevo, non aderisce al modello di quella drammaturgia borghese che detiene il primato sulle ribalte nazionali e che nell'anno della prima e unica messa in scena dei *Ribelli*, il 1874, annovera due novità di rilievo, *Amici e rivali*, in cinque atti, di Paolo Ferrari, e *I derisi* di Achille Torelli, commedia in quattro atti presentata dalla Compagnia Bellotti-Bon, la sera del 19 settembre, all'Arena Nazionale di Firenze.

Insofferenti di ogni forma di disciplina, orientati verso la trasgressione destabilizzante, *I ribelli* di Costanzo ripudiano convenzioni sociali e regole imposte dall'etica familistica codificata. E aggrediscono l'istituto matrimoniale con virulente argomentazioni misogamiche. Come avviene per esempio nel corso del dialogo che si svolge tra Silvio e Attilio a incipit dell'undicesima scena del primo atto:

Silv. Altro è fare l'amore, altro è sposare. Io voglio amare, ma alla libera, alla scapigliata: il matrimonio è una catena; è tomba dell'amore [...], non è ch'io non l'ami, intendi?... È che dovrei dar di frego alla vita di sacrificii che ho fin'ora vissuta, immolare la mia libertà, mandare in aria tutto il mio mondo... e perché? per essere marito!

In ambito drammaturgico un antecedente del lavoro di Costanzo può ravvisarsi nella commedia in quattro atti *Gli spostati*, scritta da Michele Uda per la Compagnia romana di Luigi Domeniconi, rappresentata con scarsa fortuna al Carignano di Torino, pubblicata a Milano nel 1861 con un'ampia, lusinghiera introduzione di Paolo Ferrari (che il 26 febbraio del '62 recensendo l'opera sul «Pungolo» di Milano la propose al pubblico come un eccellente esempio di «arte scenica [...] cittadina», di «arte militante»). Il cagliaritano Michele Uda, firma di spicco sul «Pungolo» di Leone Fortis, giornalista di punta e critico teatrale a Napoli, presenza di rilievo negli ambienti culturali partenopei frequentati anche da Costanzo, suo sodale, era stato affiliato in gioventù nel capoluogo lombardo all'arrighiana «compagnia brusca». E negli *Spostati* aveva delineato i tratti peculiari della banda di artisti in rivolta di cui si era trovato a condividere le eccentriche esperienze. Il ribelle Silvio Spada e lo spostato Paolo Barni posto sulla

scena da Uda hanno la stessa età (ventisei anni), lo stesso profilo psicologico, la stessa prepotente vocazione poetica, la stessa avversione per l'ordine sociale vigente. Li accomuna, oltre alla simmetrica rispondenza delle fisionomie caratteriali, l'esperienza dell'infelice itinerario dalla provincia d'origine alla grande città (Milano negli *Spostati*, Roma nei *Ribelli*).

Come accadrà al Silvio dei *Ribelli* anche lo "spostato" Paolo è calamitato dal fascino di una metropoli che «sfoggia le sue antitesi di attrattive, di lusinghe e di godimenti, in faccia a una piccola città di provincia, che si fa squallida pel confronto»¹⁹. A Milano Paolo sconta in prima persona le contraddizioni e i conflitti che l'urbanesimo moderno induce nello statuto professionale degli artisti e nell'articolazione del rapporto tra la privatissima sfera della loro vita affettiva e gli eventi pubblici. Dolorosamente consapevole della «vivente antitesi d'essere e del parere»²⁰ Paolo è condannato dalla «borsa che scema in ragione inversa dei desideri»²¹ a piegarsi al «mestiere sfortunato che trascina stentatamente la vita tra l'almanacco e il giornale»²² e si riduce a contendere «sotto la tavola l'osso spolpato ai mille mastini di Sua Signoria il colto pubblico»²³. Chiude pertanto il «libro dell'esperienza [...] alla prima pagina [...], dopo avervi scritto il primo... e l'ultimo disinganno»²⁴.

«La spostatura» - scriveva Ghislanzoni sul periodico «La Lombardia» il 28 febbraio 1862, a proposito della commedia dell'amico Uda - «è quella strana malattia, ch'io chiamerei lo *spleen* dell'epoca - moti dell'anima violenti che non hanno scopo determinato, - un bisogno febbrile di azione e di lotta - una attrattiva irresistibile verso l'ignoto». «Spostato» secondo questa interpretazione del termine è Paolo Barni, «spostato» è Silvio Spada, personaggio che scaturito dall'immaginario di Costanzo nel 1874, quando cioè non si sono ancora spenti del tutto i bagliori del fuoco comunardo, mutua i suoi connotati anche dagli irriducibili «*réfractaires*» plasmati in Francia da Jules Vallès. «L'influsso del Vallès sul Costanzo è innegabile: ma più su gl'infelici *Ribelli* che su gli *Eroi*»²⁵, osserverà nel 1939 Giulio Natali,

¹⁹ M. UDA, *Gli spostati*, in ID., *Arte e artisti*, a cura di M. Scott Uda, vol. I, Napoli, Piero e Veraldi, 1900, p. 213.

²⁰ Ivi, p. 297.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 317.

²⁵ G. NATALI, *Giuseppe Aurelio Costanzo* (discorso tenuto a Siracusa il 4 ottobre 1939), in *Celebrazioni Siciliane*, I, Urbino, Regio Istituto d'Arte del Libro, 1940, p. 29.

genere dell'autore siciliano. Al romanzo del parigino «apologeta degli spostati»,²⁶ tradotto per la prima volta in Italia proprio nel 1874 da Felice Cameroni, che dedica il volume da lui curato «alla causa del socialismo, e alla Comune di Parigi»,²⁷ Costanzo tributa un esplicito omaggio nell'ultimo atto della sua commedia, dove la fonte francese si incastona naturalmente, fisiologicamente nell'ordito del testo drammatico, come un reperto maneggiato con ammirazione reverenziale. Ci riferiamo al passo in cui Silvio agonizzante si paragona, in forza di una consonanza emulativa lucidamente avvertita, agli «irregolari» dell'Hôtel de Ville, e al «refrattario illustre» celebrato da Vallès nel quarto capitolo del suo libro, Gustave Planche, celebre critico della «Revue des deux mondes» morto come Murger in ospedale:

Morire!...solo...all'ospedale...senza speranze, senza paure... C'è pur della grandezza a morire così...all'ospedale come Gilbert, come Planche, come Bereaud! così! solo! ...lontano dagli uomini, fuori dal mondo questo burattinaio dalle cento farse!

Il testo dei *Ribelli* può dunque essere rivisitato come documento della transizione dalla prima stagione *bohémienne*, arditamente protesa verso quella che Arrigo Boito denomina «arte dell'avvenire» e tuttavia non immune dal contagio degli ammalianti fantasmi romantici, alla «seconda scapigliatura», democratica in politica, verista in arte, sotto le cui insegne Costanzo milita per alcuni anni sorretto dalla moderna prospettiva di un realismo che in termini letterari è formulabile, secondo le indicazioni di Felice Cameroni, come «studio implacabile per verismo sopra la vita contemporanea».²⁸

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ F. CAMERONI, *Prefazione* a Giulio Vallès, *I Refrattari*, Milano, Croci, 1874.

²⁸ Id., *Rassegna bibliografica*: G. Flaubert, «*Madame Bovary*», in «Il Sole», 8 maggio 1874.

CARLA RICCARDI

DAI «CILAPPONI» ALLA «POVERA GENT»: REALISMO
GROTTESCO E TRAGICO NEL TEATRO MILANESE
DI FINE OTTOCENTO (DOSSI, VERGA, BERTOLAZZI)

Forse *Ona famiglia de cilapponi* non rientra sotto l'etichetta di teatro verista, e certo è un *unicum* nel panorama teatrale di secondo Ottocento, sia rispetto alla produzione dialettale, dove pure non mancano *pièces* comico-satiriche, spesso, però, di scarso valore, sia rispetto al teatro borghese. Si può parlare per l'operetta dossiana di realismo di deformazione sulla scia della tradizione dialettale milanese alta (Maggi, Porta), e quasi di un anticipo del grottesco praticato dal Verga maturo, che dalla constatazione che la verità non esiste passa alla rappresentazione del mondo come recitazione, gioco delle parti, scegliendo proprio l'ambiente del teatro, dai pupi alla commedia, dalla carnevalata al melodramma per realizzare la parodia della realtà. Si pensi solo al *Tramonto di Venere*, parodia non solo dell'amore-passione della vita reale – se pure è possibile nella vita reale – ma anche di quello del melodramma ottocentesco, ottenuta utilizzando a scopo grottesco i versi dei libretti delle opere più famose di amore-gelosia-tradimento-delitto d'onore o morte per amore.

Il 1873 è l'anno di composizione della «giavanada», come Dossi la definirà nel 1905 accingendosi a pubblicarla, dopo averne ritrovato il copione manoscritto tra le carte dell'amico Luigi Perelli:

Sta commedia, o per di mèj, sta giavanada, l'è stada scritta da duu amis in d'ona settimana, la bellezza de trentaduu ann fa.

La se doveva recità al teater milanes de Cletto Arrighi e l'era già stada annenziada e promessa sul cartellon.

Ma pœu (el perché nol se sa) l'è restada in di quint e pù nessun (compres i duu amis o almen vun) l'ha poduu mai conoss dove l'era andata a finì. Ma el scartafazz el gh'era ancamò e l'è torna a fœura quand manch se credeva, in del 1900.

E el bell l'è che, menter se speciava de sentì ona malarbetta spuzza de brugna, la *Famiglia de cilapponi* l'è tornada su dalla foppa, sana, viscora e con la vœuja de fa rid – roba, che, dopo tutt, in sto mond chi pien de miseri

l'è ben mèj del fa piang.¹

La Nota confermerebbe che il testo fu scritto a quattro mani col Perelli, in brevissimo tempo e su commissione, per il Teatro milanese di Cletto Arrighi. Vi si accenna anche alla lunga latitanza e, infine, al ritrovamento ormai insperato dello «scartafazz»: la commedia è emersa sana e vivace, quasi una resurrezione, quando invece si temeva fosse un cadavere, sepolta com'era da tanto tempo nella fossa. È viva e fa ancora ridere, perché bisogna ridere, piuttosto che piangere (una sorta di soffice polemica con il melodramma e le lacrimose commedie borghesi?).

Dunque Dossi vuol far rientrare l'opera in un genere, comico, e in una lingua, il dialetto milanese, che costituivano gli assi portanti delle scene per cui era stata pensata, quello del Teatro milanese, nato da pochi anni, nel 1870 – e situato presso il padiglione Cattaneo in Corso Vittorio Emanuele 15, in pieno centro di Milano - dopo la fortunata messinscena nel 1869 al Teatro Fiando-Gerolamo di *El zio scior* di Camillo Cima, preceduta da una prolusione di Cletto Arrighi, che sarà l'animatore e il sostenitore dell'iniziativa. Inaugurato con una sua opera destinata a lunga vita, *El barchett de Boffalora*, segna una vera rinascita del teatro dialettale a Milano nell'ambito della Scapigliatura, che già poteva contare sugli ottimi risultati di Vittorio Bersezio sul versante piemontese. È pressoché superfluo ricordare la tradizione letteraria milanese, la linea De Lemene, Maggi, Porta (si pensi al Porta dei grandi monologhi), importantissima però per Dossi, nonché le ragioni delle scelte linguistiche: il dialetto poteva essere considerato vera lingua di comunicazione con un pubblico che a poco più di dieci anni dall'unità d'Italia non parlava certamente il fiorentino vivo dei *Promessi Sposi*, e tanto meno il toscano letterario. Non per Dossi che scrive per sé o per pochissimi, che crea una lingua sua e inimitabile, che si è già collocato sulla via dell'espressionismo con i suoi due primi libri, forse i più originali stilisticamente della sua produzione, *L'Altrieri* e *La vita di Alberto Pisani*, e sta per dare alle stampe *Il Regno dei Cieli* e *Dal calamajo di un medico*.

Scritta dunque nel 1873 «in compagnia di Luigi Perelli», come scrive Dante Isella nella Nota al testo dell'edizione Adelphi 1995 delle *Opere*², a suggerire una quasi esclusiva paternità dossiana, la commedia non fu rappresentata al Teatro milanese per ragioni rimaste ignote e fu ripresa nel 1904, dopo la morte del Perelli, ritrovata tra le carte di questi, per essere

¹ C. Dossi, *Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995, 1207. Citato come *Opere*.

² Ivi 1534-40.

pubblicata in cento copie per il Natale 1905 dallo stampatore Bertolini Nani e C.. Nell'occasione Dossi ricopiò il testo dei tre quaderni datati 1873 e scritti interamente di sua mano, sia il testo base sia le aggiunte riguardanti soprattutto i cori che la perizia grafica ha confermato assolutamente coevi³. L'Arrighi, ormai verso la misera fine della sua intensa vita, ne scriveva a Dossi interrogandosi sul perché «una così bella commedia» fosse rimasta nascosta tanto a lungo e concludeva: «Quello che penso io è che Ferravilla, che allora rifiutò la sua parte, si portò a casa il copione e plagìò poi il primo atto intitolandolo la Class di asen»⁴. Altre ipotesi sulla sparizione dalle scene di una *pièce* già annunciata in prova (su «Il Pungolo» 20 gen. 1875) potrebbe essere la forte critica sociale soprattutto nei confronti dell'aristocrazia, sia di quella rimasta filoaustrica, sia quella adagiata nell'illusione dei propri privilegi o riciclatasi nel parlamento e nell'esercito in anni in cui la nuova Italia era una realtà ancora *in fieri* e mentre perdurava il potere delle vecchie classi dirigenti. Non si dimentichino le ambizioni di carriera diplomatica: Dossi, vincitore di un concorso, già dal 1872 era entrato nell'amministrazione del Ministero degli Esteri. Né quelle letterarie: anche se aveva già pubblicato, non era un autore riconosciuto dalla critica. Aveva perciò tutto l'interesse a nascondersi non solo dietro lo pseudonimo Pisper (Pisani-Perelli), ma ad attribuire il testo all'amico Gigi, salvo poi privatamente, ad anni di distanza, rivendicare la sua paternità: in appunti inediti si legge «Ona famiglia de cilapponi / giavanada in 5 att del Luis Perelli (leggi: Carlo Dossi)»⁵; e nella *Nota azzurra* 5321: «Nella mia vita fui generoso, come di denaro, d'ingegno; e molti ne approfittarono. Parecchi bozzetti miei passano sotto il nome di Perelli [...] e una commedia in milanese»⁶.

Ona famiglia de cilapponi è, si può dire, il piccolo capolavoro di una stagione scapigliata e milanese che riversa nel teatro dialettale tutte le energie di un'avanguardia vivacissima, ma inesorabilmente chiusa, non foss'altro per ragioni linguistiche, in un ambito provinciale e combattuta tra l'ammirazione-rifiuto di Manzoni e l'adesione al registro satirico portano in quello slancio ribellistico che si individua nella linea Folengo-Porta-Gadda: ribellione tutta culturale o, meglio, stilistica se pensiamo alle posizioni conservatrici del crispino Dossi (ci riferiamo ai suoi incarichi politici e diplomatici degli anni 80-90) o del "borghese" Gadda.

³ Ivi 1536-37.

⁴ Ivi 1535.

⁵ G. ACERBONI, *Cletto Arrighi e il teatro milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 143.

⁶ *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1988².

I due giovani autori, ma diremo d'ora innanzi, il giovane autore si rivela di abilità consumata: struttura e dialoghi sono da scrittore maturo.

Cominciamo dalla lista dei «Personaggi»: a tutti i Matriggiani - questo il cognome dell'aristocratica casata dei «cilapponi» - intanto, è attribuito l'epiteto di *ciall*, sciocco, che ribadisce *cilapp* ed è seguito da una serie di aggettivi che ne connotano i vari caratteri. Ma subito ci si accorge che non è solo questo a indicarne la sciocaggine come caratteristica comune e precipua, ma gli stessi nomi, in particolare quelli dei tre figli della vecchia marchesa Barbara Matriggiani-Andegari (*cialla superba e tagnona*, dove tra l'altro Andegari richiama *andegbee* ovvero antiquato, dunque *nomen omen*) Calocer, Telesfor e Eleuteri sono indicati nel racconto *La fortuna dei nomi*⁷ come decisamente antipatici e accostati a quelli che «nella lingua nostra lombarda significano suppergiù minchione». Zelmira, Arturo, Romildo sono i figli di don Calocer e della marchesa Peppa che nel nome e nel cognome, Sgambati, rivela la sua origine popolana. La sura Fanny porta un nome da giovane amorosa della commedia borghese, alla moda e un po' pretenzioso, mentre il suo babbo il sur Borletti, *omm tajaa alla bona*, si chiama coerentemente Ambrœus. Il moroso della Fanny è il sur Giuli Tizzoni, cognome che indica il fuoco della gelosia, pronta a scatenarsi in un carattere «sincer, ma un poo invers». Da un lato dunque la famiglia «cilappona» degli aristocratici, sciocchi, spiantati ma pieni di arie, con nomi antipaticamente altisonanti e antiquati o da opera buffa, dall'altra i borghesi ricchi, laboriosi, caratteri semplici e sinceri, decisi e svegli come la Fanny definita *caporalett*, cioè autoritaria, che si prenderà abilmente gioco delle maldestrissime profferte matrimoniali dell'Arturo.

Poi c'è la piccola borghesia delle professioni: il maestro, che fa il suo mestiere, *complimentos e sojador*, nel significato di adulatore, l'insegnante di musica ipocritamente servile, il medico *sostenutissim*, e, infine, il terzo stato: Isepp, servitore vecchio stile di donna Barbara, il garzone del panettiere altro *sojador*, ma in questo caso con il significato di burlone, motteggiatore (che eserciterà le sue prese in giro sulla marchesina Zelmira a proposito della curvatura dei *chiffer*), e servitori più o meno caratterizzati.

Perfetta la struttura in cinque atti, se escludiamo una conclusione un po' tagliata via: atto primo a scuola con le due sequenze capolavoro delle battute del maestro, di Romildo e degli altri scolari, poi del colloquio tra il marchese Calocer e il maestro; atto secondo a casa: i maneggi per far

⁷ Pubblicato nell'85 nella «Riforma illustrata» e poi nel terzo volume (1913) delle *Opere* dell'edizione Treves, v. *Opere* 1168-73 e 1528-29.

incontrare e poi sorprendere Zelmira e il Giuli, sorta di parodia delle manovre per maritare una ragazza; atto terzo ancora a casa: le discussioni in famiglia per fare economia e l'arrivo del fratello Eleuteri, parlamentare neghittoso e inefficiente, che progetta un altro matrimonio tra Arturo e Fanny, atto quarto casa Borletti: lite tra Giuli e Fanny, arrivo di Arturo e Eleuteri, colloquio esilarante tra Arturo e Fanny; atto quinto: casa di donna Barbara il giorno del suo compleanno, dove convergeranno tutti per i festeggiamenti, che si concluderanno con la canzoncina per la nonna, canzoncina nonsensica che inneggia alla casa Matriggiana passata, presente e futura perché i tre ragazzi *Vegnaràn Matriggianon / Coi soeu brav Matriggianitt* e, dunque, *Viva, viva la maman, / Din, don, dan*.

Proprio nel V atto, quando ormai abbiamo visto tutti in azione, la famiglia è presentata in un breve monologo dal punto di vista di Donna Barbara, un folgorante, sintetico ritratto dei Matriggiani della generazione di mezzo, i cinquantenni. *Tutta gent de spalliera*⁸ li definisce la nobildonna, espressione in cui Dossi sfrutta per antifrasi l'*incipit* portano *Varon, Magg, Balestrer. Tanz e Parin /cinqu omenoni propi de spallera, / gloria del lenguagg noster meneghin*, dove *de spallera* significa scelti, eletti come i frutti delle piante pregiate cui si procura un sostegno, una spalliera proprio perché eccellenti; *e che spalliera!*... ribadisce donna Barbara, *Cappiterina! Loro, senza mai ciappà in mano on libro che è on libro, hin reussii quel che hin reussii!*. Se non fosse per il marchese che ha tralignato un pochino!

Sposare ona erbetta⁸, anzi ona plebea! E quell ch'è peggio a diss nonché a pensass, ona plebeja senza nanca una dotta. Ma me l'hanno accalapiatt quel pover don Calocer...Troppo bono! (...) Vedersi per casa ona nora che porta el nost nomm, on nomm, no foo per dir, vecchio come la luna... e la dis, con quel so milanes spetacchiat⁹ – signelli! E puttasca! – È un vero abominio.

Ha ragione l'altezzosa matriarca: come si parla è importante: quello

⁸ Una donna di rango inferiore; probabilmente dal modo di dire «palpà o bassà i erbett» ovvero scendere in basso stato (*Vocabolario milanese-italiano di Francesco Cherubini*, Milano, 1839. Ristampa anastatica, Milano, Rusconi Libri, 1983).

⁹ «spetacchiat» non registrato dal Cherubini può essere una forma ricavata da «spettascià», contaminato con l'italiano spelacchiato o sputacchiato. «Signelli» e «Puttasca» sono esclamazioni eufemistiche per «Oh Signore!» e «Puttana!», si veda *On funeral* di Porta dove l'esclamazione volgare è mescolata alle preghiere funebri (v.78), il sonetto *Marcanaggia i politegh secca ball*: «on spellament puttasca» (v.14) con passaggio dell'esclamazione ad aggettivo e con passaggio al sostantivo in *Meneghin biroeu di ex monegh* (v.97): «ma lu el puttasca».

di donna Sgambati è apparentemente il milanese popolare, basso in cui infatti Peppa rivela fin dalle prime battute come ha fatto a sposare un marchese. Dice alla figlia Zelmira, che si ritrae dai maneggi per incastrare il sur Giuli,

«Pensa a mi, che se avess minga dopraa on poo de maciavellega per bolognamm via mi de per mi a quel cilapp de tò pader. Sariss chi, minga la sura marchesa Giuseppina Matriggiani con tant de corona fina sui mudand, ma invece la povera Peppa col sguardarin bianch a fa giò i erbion». Perché «I omen del di d'incoœu, la tœujen larga coi tosann. Ona vœulta vanzava mai carna in beccaria, ona vœulta, i omen, per ona parolina dolza, andaven tutt in savor, come on pomm cott in la scendra, vegneven giò subet per la melga a fa l'amor. Incoœu, ghe voeur alter! Ghe voeur i arghen e i orghen. Sti puttasca, bisogna guatai, inzancai come i lusc¹⁰, bisogna fagh fa l'amor per forza.

Peppa sembra parlare quasi come la Ninetta, non abbandona mai il dialetto, ne usa le espressioni, i proverbi, le esclamazioni, la ripetizione tipica del parlato anche in foderatura (*ona ... ona vœulta, incoœu... incoœu, ghe voeur... ghe voeur*), ama ribadire il concetto con modi di dire varii e coloriti tratti dalla sfera culinario-mangereccia (*vanzava mai carna in beccaria, andaven tutt in savor, pomm cott in la scendra, vegneven giò per la melga*), e se si infervora non disdegna la *climax* (*sguaitai, inzancai*). I modi di dire di Peppa hanno un'ascendenza di tutto rispetto: li abbiamo ritrovati quasi tutti in quella che abbiamo definito tradizione alta, e qui in particolare sono presi dalle *Rime* e dal *Teatro milanese* del Maggi: *andaven tutt in savor come on pomm cott in la scendra* (intenerirsi come una mela cotta nella cenere) e *andà per la melga* sono modi usati nelle *Rime*¹¹.

Donna Barbara naturalmente non lo sa, anche lei non ha mai aperto un libro: è una dama, anzi *Gran dama de talent*, secondo l'esordio del suo soliloquio, cioè una damazza quasi portiana, della specie di donna Paola Cangiasa o di donna Paola Fabron de Fabrian, con la sua albagia, e con l'avarizia e l'ignoranza di donna Paola e naturalmente il parlar finito: dialetto

¹⁰ «guatai, tender loro agguati, «inzancai, abbrancarli, ghermirli come lucci.

¹¹ «Sont restaa stuppefiasch / Quand ho veduu i prenzep anca lor / Andà giò per la melga a fa l'amor». Nel *Glossario di Il teatro milanese* di Maggi (a cura di D. Isella, Torino, Einaudi 1964) si spiega anche come «andare in camporella a far l'amore», passato poi a indicare «innamorarsi».

e italiano mescolati insieme, una miscela tipica di chi non sa parlare toscano e ne usa quel poco che sa, lasciando affiorare il dialetto con tutte le sue scorrezioni. Un esempio nelle raccomandazioni al servitore Isepp sull'illuminazione della sala per la festa di compleanno: *E di Isepp, t'hee mess i candel isterich sul lampadari e sui girandò?*¹².

Il ritratto parodistico è portato alle estreme conseguenze nel dialogo tra Isepp e donna Barbara, ambedue nostalgici dei bei tempi andati quando ancora c'erano i *noster Tedesch*. Isepp canta una patetica canzoncina, invocando il ritorno della cara bestia di *duu becch* (l'aquila absburgica) e sospirando *Ab ritorna a fa tecch tecch / Sui nost svanzegh, sui palpee / Sui bottegh de tabacchee*, che presuppone un abbassamento dell'autorità imperiale di cui era simbolo; la marchesa rievoca un gran ballo in cui era vestita da Venere *col diadema in coo de perla e de zazzint e con collié d'emorroid sul seno*. Il marchese, suo marito, era abbigliato da Marte (da *Martor* con gioco di parole con *martor*, alternativo a *marter*, *martir* per martire)

con el gilè de tolla e l'elmo de lotton [cioè di latta e di ottone] cont on pennacchi ross... Serem accompagna de mia sorella, la contessina Eufrasia, annò tosa, vestida da Ebete, in sorioeula, colla brocca e el bazzin d'or. E poeu emm danzaa ona monferrina, scritta positivamente dal direttor di ball dell'arziduca [...]. Avesset vist che tablò! Sera bien piantada, neh!

ISEPP Bazzega! Sura marchesa. Gh'hoo avuu pussee d'ona voeulta, stand in lobbion, l'onor de vedella, fina, con riverenza parland, a l'obelisch.

Di strafalcione in strafalcione si passa a rimpiangere *la stampa veggia*, l'antico stampo dei milanesi belli, grossi, ben fatti e anche parlanti dialetto, perché in questa rovina della modernità voluta da un Governo che non fa nulla di consistente persino *el lenguagg milanese el va in desus*. *I fioeu in fassa taccognen tucc in toscan con dent el minga*.

Donna Barbara, che vuol tanto distinguersi dal moderno volgo e dai nuovi usi linguistici, non sa che parla come la disprezzata nuora, attingendo anche lei al lessico delle commedie di Carlo Maria Maggi: nel *Mancomale* (n 466) Cricca descrive un tipo di marito da evitare, che, tra le molte cattive abitudini, ha quella di stare alzato fino a mezzanotte *in sorioeula*, ovvero discinto (per la contessina si sarà trattato di un abbigliamento in gonnellina, altro significato registrato dal Cherubini sotto la voce foneticamente diversa, per il fenomeno del rotacismo, di *sorioeura*), in ginocchio sui ceci;

¹² Sono i candelieri a bracci.

nell'intermezzo II del *Falso filosofo* (vv. 191-94) è Baltraminna che passa in rassegna le quattro sorelle Allegrìa messe a confronto dall'uomo che vuol prender moglie e della quarta dice che non è di quelle mai contente, che torcono il naso su tutto *taccognand in Toscan con dent il minga*, cioè brontolando in toscano contaminato di milanese.

Insomma, bisogna parlare il dialetto puro che la marchesa crede essere il suo o quello dei padri, quello effettivamente parlato, invece, è quello degli *omenoni de spallera*.

Sono qui le ragioni della scelta? Forse. Certo c'è in tutta l'operazione del Teatro milanese il senso di una tradizione, alta tradizione letteraria destinata inesorabilmente ad affievolirsi, anche se creerà ancora nel Novecento isole di grande letteratura; e c'è anche la rivendicazione delle specificità regionali nella lingua, nel modo di essere, di *raccontare*, di far agire e parlare i personaggi nelle pagine dei romanzi e sulle scene. C'è anche, almeno per Dossi, la consapevolezza o meglio la volontà di scrivere per pochi, per lettori raffinati, esigentissimi per quanto attiene lo stile e la lingua e, quindi, di usare il dialetto per un'operazione squisitamente letteraria. E c'è il gioco, il divertimento, il gusto umoristico al di là della parodia, del grottesco, c'è la milanesissima *sojadura*, la presa in giro, di ascendenza portiana o addirittura pariniana: si possono ricordare in proposito la galleria degli aristocratici imbecilli della *Notte* o i sonetti di Porta contro l'avvocato Stoppani di Beroldinghen (ma nel caso di Porta gli esempi possono essere moltissimi, ad esempio *El Romanticismo* o sonetti come *Lacrem stee indree* o *Coss'el voeur Eccellenza che risponda*).

Ancora scene brillantissime sono la I dell'Att Primm, giocata tra il toscano da Rigutini-Fanfani, controllatissimo e quasi ricercato, del sur Maester, cui fa da contraltare il dialetto delle didascalie e delle risposte di Romildo:

MAESTER (*in pee*)

Silenzio. Scrivano.

Dovere per casa – punto – *Sciogli-e-re il quesito* – due punti, a capo – (*leggend on fojett*) *Un cassiere ha sottratto* – quattro ti – *da una cassa* – virgola *in cui stavano Lire* – elle maiuscola – *italiane tremila e ottocento settantatre e trentacinque centesimi* – virgola – *in più volte...*

ON SCOLAR (*el dà on coppon a Romildo ch'el gh'è settaa giò denanz*)

ROMILDO Aia!

MAESTER Cosa c'è?

SCOLAR Matriggiani m'ha dato un pugno.

ROMILDO L'è lu che me l'ha molaa, lu, el pedocca.

MAESTER Silenzio! Sempre alle medesime! Loro due sono sempre sotto

come cani e gatti. Vergogna marcia! Lei, Matriggiani, venga qui al mio tavolo.

ROMILDO Mi nò. (*l'alza i spall*)

MAESTER Vuole una piedata?

ROMILDO Mi nò.

MAESTER L'ubbidisca dunque. Non faccia il mulo. (*Le ciappa per on brasc e le tira al tavol dove el fa settà giò sul cardegon*) E badi, Matriggiani, che io non permetto che nella mia scuola si parli in dialetto.

ROMILDO El parla inscì anca el papi.

MAESTER Sì dice il babbo. Il babbo, signorino mio, è grande e può fare quello che vuole. Ma lei, lei che è alto come un chignolo di formaggio, deve ubbidire ai suoi superiori. Se vuol parlare in dialetto, si sfoghi colla gente dozzinale...fuori di qui. (*el se volta ai scolar*) L'hanno afferrata?... E tacciano!... Dove siamo rimasti?

La comicità è affidata al contrasto linguistico (si veda anche la traduzione di un modo di dire prettamente milanese *grand come on chignoeù de formaj* che la trasforma quasi in un'espressione toscana: vi si rivela anche il subdolo divertimento di Dossi alle spalle del maestro pretenzioso e purista), oltre che ai comportamenti e agli atteggiamenti dei personaggi, giocata sul significante che potenzia il significato o, meglio, il non significato, il nonsenso. Così anche nella scena III del magistrale colloquio tra il maestro e il marchese Calocer. Il maestro in pubblico continua ad atteggiarsi linguisticamente toscano, ma tra sé e sé commenta in dialetto, e di fronte al piccolo tentativo di corruzione del marchese (che gli offre *pacch de candel o del cioccolatt* in cambio della promozione dell'asinissimo Romildo) infine non ce la fa più e si schermisce con un *Me meravigli, sur marches*; e, si noti, nell'ultimo atto, annunciando il concertino in onore di donna Barbara, tenterà un salto di qualità e di affettata eleganza, passando dal dialetto al francese: *I so nevoditt gh'han preparaa on concertin... per el so compleanno... Hin lor. Mi gh'entri per fer rott. Je cède la place a don Artur e a donna Zelmira.*

Calocer è un altro esponente del parlar finito tipico della classe aristocratica che si crede colta e, invece, intende ogni cosa al contrario: il maestro riferisce del comportamento indisciplinato del ragazzo, il padre che non capisce nulla se ne compiace:

MAESTER Ella vede dove mi fu giocoforza di metterlo? (*Indicand el cardegon*)

CALOCER El post pussee comod. Bene. Bravo el mè Romildo! (*al maestro*) E fa progressi?

MAESTER In lingua sì.

CALOCER Che lingua?

MAESTER Voglio dire che ciarla sempre, risponde sempre.

CALOCER Dio sia lodato! Tœu, sciscia, Romildo. (*el se cava dal saccoccin del gilè ona canetta de regolizia e gbe la mett in bocca*) tel merittet. Bravo ti a lassatt mai mett sotto. Vede, Maester, cossa vœur di a fregà on poo la schenna contra de so pader. Chi va col lupo s'infarina. El ven su propi come mi, ona pobbia, tale quale. In vita mia, general durando, mi ho mai cambiaa opinion, nanca a schisciamm. Vivere e morire in quella...

E quest'ultima massima, troppo complessa per la memoria del marchese, rimane sospesa, mentre si fissa per la prima volta una costante del rapporto padre-figlio: per premiare quest'ultimo o farlo tacere lungo tutta la «giavanada» gli si ficcherà in bocca un bastoncino di liquirizia.

È chiaro ormai il meccanismo umoristico basato sul ribaltamento del senso, sulla deformazione umoristica del senso che trasforma la visione del mondo dei Matriggiani in un epico *nonsense*. Il dialetto a vari livelli è lo strumento che consente di riprodurre realisticamente, in una sorta di contraddizione ideologica con l'intento deformante e parodistico, gli strati sociali d'appartenenza o, addirittura, marcare la differenza tra generazioni: il dialetto misto a italiano convenzionale e storpiato dei fratelli, quello più popolano, ma in realtà letterario, di Peppa, quello meno caratterizzato dei figli di Calocer, tutti contemporanei, ascrivibili al modo di parlare degli anni Settanta sono diversi da quello della marchesa Barbara e del suo servo Isepp, datato ai primi decenni dell'Ottocento, ma pure intarsiato di modi letterari. Tutto ciò in linea con una famosa *Nota azzurra* (la 2337) che esprime le convinzioni linguistiche di Dossi, soprattutto sulla qualità di lingua evolutiva del dialetto rispetto all'italiano, che rappresenta la norma. Una nota che tra l'altro fotografa in sintesi la condizione linguistica dell'Italia da poco unita: dialetti parlati, vivi, in continuo ricambio (perciò il dialetto del 1830 non è quello degli anni Settanta, così come sarà diverso quello di un ventennio dopo, quello usato da Bertolazzi), una lingua italiana ancora letteraria, scritta, dunque grammaticalmente fissata.

Dei dialetti. – Nè etimolog[icamen]te né razional[ment]e differiscono dalle lingue. – Manzoni che sapeva quel che si faceva, in una sua lettera, parlando del milanese-, dice lingua, non dialetto. Vi ha chi dice che «dialetto è la *lingua senza letteratura*». E allora perché dite dialetti, il veneziano, il napoletano, il bolognese, il milanese ecc.? Pochi, starei per dire nessuno dei dialetti, manca di letteratura – Altri dice «dialetto è la lingua parlata dalle infime classi» - Nuovo errore. Il Senato di Venezia parlava veneto e l'alta società di Milano parla Milanese – Altri ancora, «il dialetto è la lingua parlata dai pochi». Chi intendete per pochi e chi per molti? A rispetto di chi parla il francese in Europa, pochi parlerebbero in italiano; e però l'italiano dovrebbe,

secondo voi, chiamarsi dialetto. – Importanza di mantenere i cosiddetti dialetti: che sono uno strato mobile nella lingua di un paese, dove si generano e si educano le nuove parole, che poi adattandosi a poco a poco all'orecchio dei parlatori, cadono inavvertitamente dalla penna degli scrittori, finché, acquistata autorità, vengono assunte nei dizionari. Il dizionario sta alla lingua, come alla morale la legge. La lingua rappresenta l'immobilità; il dialetto il suo contrario – questo è il sentimento, l'altra la legge.

L'epicità della *cà Matriggiana* sta nella autocelebrazione della propria imbecillità, non riconosciuta; è un'epicità eroicomico: regole insensate di comportamento ne indirizzano l'esistenza, che scorre beata in mezzo a difficoltà che vengono percepite, ma risolte di slancio secondo il proprio stile o non-stile, un'esistenza che si oppone solida e stolido al mondo esterno: e questo per lo più la deride e ne ride. La forza di questi esemplari di nobiltà vacua sta nell'ottusità grazie alla quale fiorirà e si perpetuerà, nonostante il fallimento di matrimoni puramente economici, secondo le modalità espresse nel già citato coro finale che promette allegramente una progenie infinita di piccoli, sciocchi Matriggiani.

Tra la «giavanada» di Dossi e l'altro capolavoro del teatro dialettale, *El Nost Milan* (1893), nelle due parti *La povera gent* e *I sciôri*, la tradizione è tenuta viva dal Teatro milanese di Arrighi e Perelli e dal grande attore Edoardo Ferravilla, vero mattatore comico delle scene dal 1870 ai primi del Novecento, al punto da oscurare con i suoi testi quelli ben più importanti di Bertolazzi, e inventore di personaggi come l'ancor noto Tecoppa, Massinelli, il maester Pastizza che approderanno persino al cinema negli anni Dieci.

Tra gli autori di maggior rilievo qui citiamo solo Luigi Illica, noto oggi come librettista, soprattutto delle splendide opere pucciniane, *Butterfly* e *Bobème*: Illica scrive in milanese *L'eredità del Felis* 1891, dramma di una famiglia di piccolissima borghesia che ha al centro il personaggio di Elena, una sartina che per disavventure amorose si riduce a fare la mantenuta di un anziano signore e respinge l'amore onesto di Rico di cui non si sente degna. Un tema tipico, sia pur con varianti, del teatro realista europeo che affonda le sue radici nella *Dame aux camelias* (1848-52) di Alexandre Dumas figlio, così importante per il primo Verga e che esplose in Italia nella *Traviata* (1853) verdiana virando al melodramma; un tema che anticipa, anche se non con la stessa forza drammatica, *I sciôri* con la vicenda della Bella Helène, che altri, non è se non la Nina di *La povera gent*. Altro autore è Decio Guicciardi con tre commedie *El talenton de cà* 1897, *La torta* 1901, *La lengua de can* 1905: la prima e l'ultima rappresentano il fallimento di

progetti imprenditoriali che creano l'illusione del successo e della ricchezza, lo squallore di una società tutta tesa al guadagno, al potere, ormai disumanizzata e corrotta. Sono testi in linea con la storia di Milano, città industriale e commerciale dagli anni Settanta – gli anni della Scapigliatura democratica, dei riflessi ribellistici della Comune – una città a livello europeo, una posizione celebrata dalla prima Esposizione universale del 1881 con il concorso degli artisti più celebri (si pensi solo a *Milano 1881*, al ballo *Excelsior*). È quasi inutile ricordare che, contestualmente, cresce il divario tra classi sociali, si acuiscono i problemi del sottoproletariato, già in spaventosa condizione di miseria, conoscono il loro inizio i movimenti operai e contadini e il partito socialista: ne nasceranno non solo opere letterarie (*Per le vie, Milano sconosciuta*, le novelle di De Marchi), ma moti e rivolte come quelli del '97-'98, repressi con durezza soprattutto a Milano, e anche rischi per le libertà costituzionali a causa dei provvedimenti repressivi in linea con la forte volontà delle classi dirigenti di rifondare in direzione autoritaria le istituzioni. Siamo come è noto in piena crisi di fine secolo, crisi che si acuisce nel decennio dominato da Crispi (di cui Dossi fu il braccio destro, come capo della segreteria prima, poi capo di Gabinetto).

Anche in Italia, come in Inghilterra e in Francia, la città è diventata metropoli sulla spinta della modernità, che, se da un lato prospetta l'utopia del progresso, dall'altro perpetua i miti del potere, del successo personale, del denaro ai danni della solidarietà sociale; l'industrializzazione porta allo sfruttamento di quelle che saranno definite le classi lavoratrici e alla formazione di un sottoproletariato urbano. Non è qui il luogo per un'analisi sociopolitica: pochi cenni solo per giustificare la continuità di temi tipici del verismo in un decennio ormai dannunziano.

È straordinario che il primo saggio dedicato al *Nost Milan* e, in particolare, a *La povera gent*, sia stato scritto da Louis Althusser nel 1962, dopo la rappresentazione al parigino Théâtre des Nations della versione strehleriana messa in scena per la prima volta al Piccolo Teatro nel 1955. Il saggio è inserito in un libro fondamentale, *Pour Marx*, uscito nel 1965 a Parigi (presso F.Maspero) e tradotto in Italia nel '67¹³. Althusser parte dall'occasione apparentemente per rispondere alla freddezza, se non all'ostilità, con cui l'opera era stata accolta a Parigi e riporta in nota i

¹³ L. ALTHUSSER, *Per Marx*, Roma, Editori Riuniti con prefazione di C. Luporini, 1967, da cui citiamo. Ne tiene conto il saggio premesso da Folco Portinari a C. BERTOLAZZI, *El nost Milan e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1971, da cui citiamo i testi.

giudizi sprezzanti del «Figaro», di «Le Monde», «Combat», «Liberation», «Paris-Presse»: «melodramma epico», «cattivo teatro popolare», «miserabilismo contagioso tipo Europa centrale», «melodramma miserabilista, per soprammercato realista», «una romanza tipo Piaf». Giudizi impietosi, ma anche comprensibili, se si pensa soltanto al rifiuto o al pre-giudizio della cultura di quegli anni per l'Ottocento, soprattutto per l'arte - in senso lato - del secondo Ottocento, vista da certe posizioni ideologiche come ciarpame melodrammatico e realismo di maniera. Dall'occasione, dunque, Althusser passa a una lettura dello spazio e del tempo nella *pièce*, che ne mette in luce la struttura profonda, suggerendo anche uno schema per l'analisi in generale di certe tecniche teatrali, che infatti applica subito dopo a Brecht e, in particolare, a *Madre Coraggio*. Althusser distingue un tempo vuoto e un tempo pieno, «breve come un lampo» in cui l'azione s'accende; uno spazio popolato da una moltitudine di personaggi - o, diciamo, piuttosto da frammenti di vite - e uno spazio breve in cui si addensa il dramma dei due caratteri principali, Nina e il padre, e si concentra il conflitto tra due visioni del mondo, due esperienze, due morali. Althusser si chiede, invece, come possano coesistere «queste due forme di temporalità» e trova la risposta nell'assenza di rapporti che costituirebbe il vero rapporto: «Insomma, non credo - scrive Althusser - che abbiamo qui a che fare con un melodramma appiccicato su una cronaca di vita popolare, nella Milano del 1890. Abbiamo a che fare con una coscienza melodrammatica criticata attraverso un dato di fatto: l'esistenza del sottoproletariato milanese nel 1890. Senza questa esistenza, non si potrebbe sapere di quale coscienza melodrammatica si tratta; senza questa critica della coscienza melodrammatica, non si coglierebbe il dramma latente dell'esistenza del sottoproletariato milanese: la sua impotenza.» Tempo vuoto e tempo pieno corrispondono a un tempo non dialettico, in cui non accade nulla, e un tempo dialettico che arriva solo alla conclusione e sembra stare ai margini della vasta rappresentazione di una condizione esistenziale immobile, sembra collocarsi di lato, in un angolo della scena, in un'esplosione improvvisa che riempie di senso tutto il testo precedente.

Passando a una precisa analisi testuale, notiamo anzitutto che il tempo vuoto dei primi tre atti della *Povera gent* è riempito di vivisezioni dei modi di vita dei vari strati del sottoproletariato milanese, è la rappresentazione di una condizione in cui una classe sociale si trova bloccata moralmente e si riconosce ideologicamente impotente: nel primo atto è presentata la *lingèra*, piccola malavita che ruota intorno al Tivoli, Teatro delle Varietà, come recita la didascalia «Ambiente caratteristico, equivoco dove un tempo convenivano i barabba milanesi», qui i saltimbanchi del Circo, i vagabondi,

i ladri, le prostitute, le spie, i soldati e i poliziotti. Quasi tutti hanno un soprannome dialettale o gergale, spesso significativo di caratteristiche fisiche o comportamentali: La Gniff (da *gnif* muso rincagnato; Luserta, lucertola a indicare l'agilità di un saltatore, magro come un gatto che ha mangiato lucertole recita il Cherubini; Turlurù, sciocco, babbeo – si ricordi il sonetto di Porta «El sarà vera fors quell ch'el dis lu / che Milan l'è on paes che mett ingossa / [...] che nun milanes semm turlurù» - Lofi, brutto, cattivo, falso, il Carloeù, detto el Togasso da *togo*, forte, rispettabile, «il tipo classico del locch, violento, brutale, appassionato», specifica Bertolazzi: «il locch è il duro della mala milanese del secolo scorso»¹⁴, è il balordo, il francese *voyou*. Ma anche Nina è indicata come «tipo di vera locca milanese», Rico è il Tony, pagliaccio, Dondina è il poliziotto: a fine Ottocento un famoso capo della squadra volante milanese, il signor Mazza, era conosciuto con questo soprannome per la camminata dondolante¹⁵. Ancora Maghigia, a indicare l'indovina, gioca su un possibile spregiativo di maga e su *maghigia*, cicatrice da scrofolo; *El tredes de tarocch*, soprannome di un altro poliziotto, significa la morte; la Martina, *banchèra* del Circo, procacciatrice di clienti alle ragazze del Tivoli, è detta *Nanän*, ovvero nana mostruosa. Ancora una volta: il nome non è solo sottolineatura di difetti o modi d'essere, ma quasi un giudizio morale.

Ognuno ha una caratterizzazione linguistica: domina il milanese gergale, in varie sfumature, più sfrontato e volgare quello dei saltimbanchi, delle prostitute, più neutro quello dei personaggi positivi, Nina e suo padre il Peppon. Non manca, mescolato al dialetto, l'italiano, soprattutto nei richiami degli imbonitori, che propongono meraviglie da baraccone e provocano battute di altri personaggi di contorno con risultati di comicità immediata, ottenuta con effetti di doppi sensi sui toni del volgare-pittoresco: nell'esempio che segue il battibecco si chiude con una punta aspra e impietosa nell'esortazione irata al disgraziato che impersona l'antropofago *Vosa, maledetta bestia!*

MARCHES (*al pubblico indicando la sua baracca*) Signori! Veder per credere! L'antropofago del Niam Niam! Il paese dove nacque vi dice subito di che natura egli sia: el Niam Niam vuol dire ch'el gha on natural tutt so; lui non mangia che la carne degli uomini!...

LA BIONDA (*con aria provocante, ridendo da sguaiata*) E quella di donn no?

MARCHES Basta che la sia fresca e alquanto stagna.

¹⁴ E. FERRERO, *I gerghi della malavita*, Milano, Mondadori, 1972, p. 160.

¹⁵ Ivi, p. 119.

LA BIONDA Come sarant a di?
 MARCHES Che on galonin di so l'andaria benone! (*Parlando verso l'interno della baracca*) Vera Turlurú? (*Turlurú di dentro dà un grido selvaggio. Alla Bionda*) L'ha sentii? L'ha capii cosa l'ha ditt?
 LA BIONDA Mi hoo capii on'accent!
 MARCHES L'ha ditt che ghe piasaría, prima di mettersi al fiero pasto, vedere e toccare con mano!
 LA BIONDA (*c.s.*) Palpare insomma. (*Ride*).
 MARCHES ECCO, una roba inscí!
 LA BIONDA Ben, ch'el risponda al so selvaggio de sta sù allegher, e de palpass i so de gamb s'el ghe n'ha veuja, perché chi (*batte la mano sulla coscia*) gh'è sù el gatt!
 MARCHES Hai sentito Turlurú? C'è su tanto di gatto! (*Turlurú urla*). Pover Turlurú! El dis de vegh un cicin de compassion del suo stato miserando...
 LA BIONDA (*Ride ancora più forte, mentre si allontana dalla baracca*) S'ej! Fresca e bella! Ciappen on altra!

Ci sono poi le altre «lingue», come nella tradizione del teatro dialettale: il bergamasco del proprietario d'una giostra, e l'italiano-napoletano del soldato Pasqualino, più una cadenza, in questo caso, come suggerisce la didascalia, che una riproduzione della parlata dialettale.

Diversamente che nella *pièce* dossiana le didascalie sono in italiano, perché sono vere indicazioni sia per la scenografia, sia per i movimenti degli attori, sia per la recitazione, e sono estremamente precise soprattutto sulle intonazioni delle battute più significative. Bertolazzi è, infatti, un puro autore di teatro che scrive pensando alla messinscena, alla regia, all'attore, non è un narratore prestatato al palcoscenico, e ciò si capisce soprattutto dall'abilità delle scene corali e dall'inserzione in esse di personaggi diversi. Si vedano ad esempio il secondo e il terzo atto, l'uno dedicato all'estrazione del lotto nel cortile del Broletto, l'altro alla varia umanità che frequenta le cucine economiche: Bertolazzi è capace di introdurre continuamente personaggi nuovi, delineandone in poche battute la storia, il carattere, la situazione contingente, e di farli reagire tra loro. Così sono Antonietta e Cecchina, le due cameriere con i loro problemi lavorativi e amorosi, Mansuett e Lissander, servitore e cuoco, Teresa, *pessatta*, e Luisin, venditore di caldarroste, Togn e Teodor, operaio e brumista, così gli avventori delle cucine: ancora operai, muratori, un veterano delle battaglie risorgimentali, una popolana, Bigetta, «tipo della popolana milanese buona e allegra», che si raccontano i fatti loro, bisticciano, si danno i numeri per la prossima estrazione, corteggiano a modo loro le donne, piangono per lo sconforto della loro condizione come i due sposi Peppin e Maria, ma, infine, trovano anche l'animo per suonare e cantare. Sono personaggi che, tra l'altro, ci

svelano un altro strato sociale, non più la piccola malavita che vive di espedienti, ma la più umile classe lavoratrice che confida nel lotto e sogna grandi vincite, unica possibilità di riscatto da una vita miseranda. Servono a creare un tessuto reale intorno ai protagonisti che entrano in scena sempre per ultimi e sempre determinano il cambiamento di tono: il drammatico e il patetico sono le categorie secondo cui vengono mossi il Peppon, Nina e il Togasso. Solo alla fine del terzo atto, quando tutti sono usciti dalle cucine, scoppia il dramma: il Peppon ha ormai la certezza del violento legame tra la figlia e il Togasso; Nina aveva cercato di negare alla fine dell'atto secondo, quando il padre la sorprende al Broletto, nonostante i segni delle botte sul collo; ora ha visto Nina addirittura con una ferita a un braccio e ne accusa il Carloe, che gli dà del pagliaccio e lo provoca mostrandogli i denari che Nina gli ha dato. Peppon in quel punto da vecchio padre, lamentoso, tremante, patetico si trasforma in una furia, lo aggredisce e lo uccide. L'ultimo atto, ambientato negli Asili notturni, inizia con la consueta tecnica: una scena corale che descrive tutte le miserie della «povera gent» e il dramma conclusivo, qui dell'addio tra il Peppon, che sta per costituirsi, e Nina, che ha deciso di liberarsi del giogo insopportabile del Togasso, scegliendo di abbandonare il suo ambiente e di cercare un'affermazione nel mondo economico o capitalistico, come scrive Althusser, per l'unica via che le è consentita, quella della prostituzione. Il suo lungo monologo spiega tutta la sua vita e la sua visione del mondo ed è un vero pezzo di bravura, in cui la recitazione può toccare tutte le corde degli spettatori come da indicazioni didascaliche: meraviglia, spavento, disperazione, tristezza, commozione, passione – quando ricorda il suo amore per Rico e rimpiange di non aver potuto avere una vita normale con lui – asprezza e odio nel descrivere le sue reazioni di fronte alla violenza del Togasso e una sorta di tremore inarrestabile o di paralisi fisica e morale di fronte all'amore di costui. Poi, amara, ma «sforzandosi di sorridere» racconta:

L'alter hoo vist la Moreton, l'era in carrozza! L'andava ai cors! (*con sarcasmo*) Vuj lee in carrozza! N'hoo poduu pù, e via, sont andada dalla Martina! (*Pausa; pianissimo con un filo di voce*) Doman mattina la me presenta a on scior, a on'ingegnee, a vun in cilinder; el ghe pensa lù a vestim, sigura! Voo ancami a fa la sciora, a mangià i bon boccon, a bev el vin, e a dormì quattada! (*Quasi con rassegnazione*) L'è inutil, t'el set anca tí, e poeu t'el vedet e t'el tocchet con man: (*con tristezza straziante*) nun, povera gent, g'hemm poch de scernì su sta terra; se fem giudizi, bisogna o patì la famm o coppàss, se de no andà in galera o fa... come foo mi! Cosa me resteria d'alter de fa? Cosa? Dimmel ti, se te see bon. Ti te voset contra i sciòri compagn de tanti alter, e seguitee a mangià cadènn! Sii mai staa bon de ciapass la vostra

part, te dovevet pensagh a toa tosa, e preparagh ona vita men grama. Cos'è success? Che mi me rangi come podi (*Animandosi*) Gh'hoo diritto ancami de god la mia part a stoo mond; son compagn di alter, tal e qual!

Questa è l'analisi di Nina in risposta alla supplica del padre di non abbandonare la sua classe: egli parla «*col pianto nella voce come di uomo offeso in tutto ciò che ha di più sacro: nel suo orgoglio di vero popolano onesto*»:

Nina, damm a trà, per carità! (*Forte*) stà strasciada, patiss la famm, ma va no cont lor, vâ no coi sciôri, per l'amor di Dio! Te vedett, a stoo penser me par de diventâ matt! Va no cont lor!

Si è detto del patetico: il Peppon lo rappresenta nell'inutile lotta per preservare la purezza, l'onestà della sua gente, che abbiamo visto, invece, impegnata in piccoli – ma a volte anche loschi – traffici per sopravvivere, che non conosce, se non nell'estrema sofferenza, una vera solidarietà¹⁶, ma ha tutti i difetti che vedremo nei *Sciôri*: la violenza, la gelosia, l'invidia, l'egoismo, rappresentati attraverso i dialoghi corali. Il Peppon è personaggio da melodramma: tutte le didascalie che suggeriscono le intonazioni lo confermano: qualche esempio dai vari atti: «Supplicando, con dolore, rassegnato, con angoscia, con voce strozzata, emozionato, straziante». Solo quando è insolentemente provocato dal Togasso passa da una «voce tremante» a un «urlo di rabbia, di passione, di dolore».

Due modi di vita, due coscienze si scontrano: Nina giustifica la sua fragilità, che la spinge alla scelta economica e amorale, con l'educazione che le ha dato il padre, che non l'ha posta subito di fronte alla durezza della loro condizione, cercando di preservarla, rinunciando lui a tutto per far star bene lei, sicché, quando la dura realtà è stata evidente, Nina non ha avuto forza di reagire ed è stata vittima del Togasso. E a giustificazione chiama anche la mala sorte che sembra perseguitare i poveretti e che le ha tolto l'amore puro del Rico.

Sembra di rileggere certe storie di ragazze perdute di *Per le vie* (1883)

¹⁶ Gli sposi vergognosi di trovarsi alle cucine economiche fanno tenerezza agli avventori abituali, la povera vecchia Genoveffa viene ricoverata dalla portinaia degli Asili anche se ha superato la quota di notti consentite; e Pierina la giovane sfacciatella le offre un pezzo di pane, anche se stantio. Ma nessuna pietà c'è per il Rico, malato di tisi, che deve fare il suo numero da pagliaccio e muore mentre il pubblico lo applaude; un tema quasi chapliniano *ante litteram*.

di Verga, le Santine, Adeline, Gilde che fuggono il mondo miserabile dei quartieri popolari e inseguono il luccichio della ricchezza, che vedono risplendere tra la Scala, la Galleria, i caffè eleganti del centro, o le diagnosi del vetturino e di sua moglie in *In piazza della Scala*. A riprova, e solo citando un caso tra i tanti soprattutto per la qualità della scrittura, della vitalità del tema scontro di classi o contrasto di classi nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, che si acuisce nelle vite disgraziate delle prostitute di alto e basso rango o si esaurisce nella protesta verbale.

Proprio la seconda parte del *Nost Milan, I sciòri* (1895), presenta la radiografia dell'ambiente che sfrutta ed è sfruttato dalle ragazze che hanno fatto la scelta economica, contravvenendo alla morale della «povera gent», e si fanno mantenere dagli aristocratici o dai ricchi borghesi. Questi sono i protagonisti del primo atto, di nuovo un atto corale presso l'American Bar del Corso Vittorio Emanuele: viene presentato il gruppo di amici e conoscenti che ruotano intorno alla Belle Helène e alla Gina Pizzali, le due *cocottes*, come vengono definite in una conversazione fatta di pettegolezzi, malignità, sarcasmi, invidie, gelosie e ripicche. È un mondo che vive viziosamente approfittando di ricchezze e di privilegi acquisiti, ma ormai sperperati nei vizi e nella corruzione. Esempio è il discorso di don Ceser al fratello Riccardo nell'Atto quarto. Riccardo, superiore ed estraneo, tornato dopo anni di esplorazioni in Africa, e già preso da un sentimento vero verso Helène e per questo dileggiato segretamente dagli altri, ha conservato nobiltà d'animo e tensione verso la verità. Quando scopre che la contessina Ormini, di nobiltà recente e comprata, che il fratello vuol fargli sposare per salvare economicamente la famiglia, ha un passato disonorevole, forse peggio di Helène e di Gina, decide di affrontare il fratello, conquistandone la fiducia con un discorso velato, tanto che questi gli rivela, infine, la rovina finanziaria della loro casa. Ne consegue uno scarico di responsabilità personale che invece viene attribuita ai cambiamenti politici e sociali: Ceser fa, quindi, la sua diagnosi dei tempi nuovi, che tra l'altro è un bell'esempio di milanese parlato dall'aristocrazia, più vicino all'italiano, anzi qualche volta tradotto quasi dall'italiano, privo di punte espressive, di modi di dire, di imprecazioni, di tutto ciò che costituiva la parlata della *povera gent*:

se te savesset in sti ultim ann el me car Riccardo quanti robb hin success!
Rivoluzionari de per tutt, ona manega de farabutt che saltava foeura de tutt
i canton, el primo maggio... el socialismo... la gente che la voleva avegh i
stess diritti *che gh'ho mi (animandosi sempre più)* figuret! Passaà sora a tutt
i differenz... a tuscoss... ona roba scandalosa, mai pù vista... terribil... oh i bei
temp di noster pader hin andaa el me car Riccardo... la gent voeur ragionà
de soa testa... *nientemeno!* Ma se te vedesset, ma va tutto all'ari...fina coi
paisan l'è on'altra storia...

Riccardo finge di accettare il matrimonio per puro interesse, riscuotendo il plauso entusiasta di Ceser che cerca di convincerlo che le dicerie sulla ragazza sono nient'altro che «cialad», frutto di invidia per la grande ricchezza della famiglia, ma poi improvvisamente lo aggredisce travolto da un'ira terribile e scoprendosi gemello del Peppon e scatenando il melodramma in una tirata di autocommiserazione per l'ambiente, per il fratello, per il matrimonio truffaldino, rivelando infine di essere consapevole della sua nascita da una relazione della madre, di essere di un'altra razza. Non uccide Ceser, come il Peppon ha fatto con il Togasso, ma chiude con una dichiarazione implacabile:

«Ti per mì te set mort, come è mort tutta la mia famiglia... e mi sont mort per ti, intendemes ben, per semper!...

Così attraverso Riccardo anche Helène rivelerà la sua natura in fondo onesta e generosa e scoprirà un sentimento vero, anche se solo per un attimo perché lo sublimerà con il sacrificio, con la rinuncia: nonostante la proposta di fuggire lontano, dove nessuno li conosca, Helène pensa che la vergogna sarà sempre su Riccardo e pronuncia il discorso fatale dove torna la stessa domanda fatta al padre «cosa me restaria?»:

persuadet Riccardo, l'è impossibil! Sparii l'entusiasmo e la passion... cosa me restaria?... In l'amor, dopo, ven la stima, e l'è propi questa la parola terribil, spaventosa che mi riessiroo mai a tegnimm per mì... Ti, stima de mi te ghe ne avariet no! Te podariet no veghela!

E, infine, gli rivela di essere la Nina, venuta dalla strada, dalla *poveraia*, e ripete il discorso del padre, l'ammonimento a rimanere *strasciada*, a non andare coi *sciôri*. Ella tornerebbe là, ma non può più, ha fatto il salto *per mangiâ, per bev ancami el vin, per dormì quatada...* e riconosce: *gh'hoovuu tuscos, quest l'è vera...ma l'hoov pagaa però! A gott, a gott m'han bevuu su el me sang, tutto!*

La conclusione, dunque, è che non c'è riscatto per la «povera gent»: anche quando questa tenta di cambiare condizione viene sfruttata, dissanguata dalle classi a cui si è venduta. Il finale drammatico o melodrammatico ha come sigla le parole del sentimento di Nina-Helène pronunciate piangendo: *Come ghe voreva ben! Come ghe voreva ben!*

Fioi de cani de sciôri! esclama Marco, il servitore del conte Ormini, alla fine dell'Atto terzo commentando gli impegni improvvisi del padrone che maschera il mal di testa dell'ubriacatura notturna con una lunga veglia di lavoro. L'atto è interamente dedicato ai servitori e alla gente di strada che è stata alzata tutta la

notte, come Toni al suo banchetto in piazza della Scala o Ginoeu la fioraia, per vendere qualcosa. Tutti e due dialogano con Marco, che parla veneto, svegliato dal padrone ubriaco e ancora in piedi per preparare la gita mattutina dei signori, tutti e due sognano la bella casa Ormini, illudendosi sulla felicità che vi dovrebbe regnare, soprattutto Ginoeu pensando alla moglie e alla figlia del conte: «Là tutt e duu quacc quacc, sotto i covert, al cald, nessun i e secca, dormen fin che ghe comoda. (...) Oh che delizia... (Con un senso d'invidia) Chissà come se vœuren ben.». Mentre con la scene settima e ottava le chiacchiere dei servitori rivelano la vera situazione dei signori: il conte è un libertino, la moglie lo tradisce, la figlia ha abortito dopo una relazione con un servo.

Qui sta tutta la coscienza di classe: invidia e gusto del pettegolezzo, invettive contro i sciòri, ma nulla più. Anche qui, come nella *Povera gent*, popolani, borghesi e aristocratici sono bloccati in una sorta di impotenza, ma anche qui c'è un personaggio che esce dalla prigione della sua classe sociale, non più dorata, Riccardo, che, dice, andrà in capo al mondo, così come per Nina uscire dai bassifondi è stato entrare in un altro mondo. Non c'è mai lieto fine, come nelle commedie borghesi, anche se di lieto fine un po' squallido si tratta, non c'è idillio se non per attimi: quando Nina rievoca l'amore per Rico nel suo monologo finale e quando Riccardo e Helène si abbracciano «con trasporto vivissimo» e Helène per un momento accetta di fuggire e confessa di amarlo.

Nina-Helène è un personaggio di notevole interesse, sia per la sua forza drammatica sia se rapportato alle eroine del teatro di secondo Ottocento: i tipi fondamentali sono, infatti, la moglie aristocratica che sposa un borghese ricco per la sua professione e dalle doti mediamente positive di costui viene infine conquistata (ad esempio Emma in *I mariti* di Achille Torelli 1867), la moglie adultera che rinuncia alla passione per la tranquillità familiare o che gestisce marito e amante in un perfetto equilibrio e senza scrupoli di coscienza (da *Tristi amori* di Giocosa 1887 a *La moglie ideale* di Marco Praga 1890), la donna appassionata di un mondo popolano, arcaico e rituale (Lola, Santa, la Lupa), dove alla ricomposizione dell'ordine si oppongono valori sociali più forti che conducono alla distruzione e/o all'autodistruzione, la mantenuta d'alto bordo affermatasi con la *Dame aux camelias* e *La Traviata* e con le traduzioni liriche di *Manon Lescaut* di Jules Massenet prima (1856) e poi di Puccini (1893).

Per il teatro italiano proprio la *Manon* pucciniana, al cui libretto misero mano anche Giacosa e Praga (e Illica, Giulio Ricordi, Puccini stesso)¹⁷,

¹⁷ Si veda il saggio di G. NICASTRO, *Mogli e amanti sulle scene dell'Italia unita*, nel vol. «*Sogni e favole io fingo*», Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, che ha suscitato le riflessioni che seguono con le sue pagine sulla *Manon* di Puccini e *Lulu* di Bertolazzi.

sembra punto di svolta fondamentale di quest'ultimo tipo femminile. Fino a *Manon* l'itinerario obbligato era quello del riconoscimento della propria corruzione, raggiunto attraverso la mediazione purificatrice di un amore vero; poi dopo le prime gioie amorose la rinuncia, il sacrificio per il bene sociale dell'amato e della sua famiglia e, infine, il perdono da parte di questa e, dunque, della società tutta, il ravvedimento religioso e la morte. Pensiamo anche ai primi romanzi di Verga (1866-1873), alle protagoniste che muoiono per amore perché, anche se non prostitute, trasgrediscono e amano fuori dai canoni, ma anche alle novelle più antiche, per esempio *X, Le storie del castello di Trezza* (1876): *X*, delusa dall'amore mancato del cugino, si perde in altri amori e muore, *Violante* e *Matilde* muoiono perché hanno tradito. Si pensi anche a tutta la tradizione delle "povere tose" tra cui spicca *Paolina* dell'omonimo romanzo di Tarchetti (1866). È con *Eva* (1873) che le cose cambiano: la ballerina, prototipo del personaggio dell'artista-mantenuta, sarà la causa della morte di *Enrico Lanti*. In *Vita dei campi* il codice rusticano imporrà l'uccisione del traditore da parte del marito e conseguentemente la solitudine e l'isolamento sociale dei personaggi femminili, che però sopravvivono alla tragedia (unica eccezione *La Lupa*). Nelle *Rusticane*, al contrario, a prevalere saranno le ragioni economiche (esemplare l'acquiescenza della famiglia e del fidanzato verso *Lucia* sedotta dal padrone ma ricca in *Pane nero*). In *Per le vie* la perdizione delle ragazze del popolo diventa una condizione inevitabile: *l'Adelina*, figlia del *Bigio* di *In piazza della Scala*, ha l'approvazione della madre che al marito che si dispera grida: «Che pretendi? *L'Adelina* era fatta per esser signora, cagna d'una miseria!»; *la Carlotta* in *Al veglione* osserva il lusso delle «belle dame imbacuccate nelle pellicce bianche, dietro i vetri scintillanti delle carrozze» con «occhi avidi e curiosi», uno sguardo che esprime il confronto con la propria miseria e il desiderio che non potrà essere soddisfatto in modo onesto.

Proprio qui sta la motivazione di una scelta di vita: nella *Gibigianna* del 1898 Bertolazzi fa dire a *Bianca* a proposito dell'amica *Gina* e delle tentazioni che le fortune di questa le suscitano:

Se la vedess che appartament el gh'ha miss su! Cosa la vœur, di volt, anca senza vorel, se pensa tanti robb... (con grande intenzione e verità) e se se fa di confront?! Mi quand vedi sta diversitaa, sti do maner che gh'ha la gente de viv, e de trattà ona donna, me senti on'altra! (Con molta espressione) In fond in fond, o hin ben cattiv quij là che ghi han e che se n'approfitten, o hin ben disgraziat quisti chi, come el me *Enrico*, che ghe n'han minga, e poden no vèngela.

È l'ambigua visione economico-sociale che divide il mondo in cattivi e disgraziati, in cui nessuno ha colpa, perché i primi essendo ricchi approfittano dei poveri che non possono spuntarla («vèngela»). Si noti che Bianca, mentitrice abituale con il suo Enrico, qui, a colloquio con la sura Carolina ha il primo accento di sincerità, come abilmente suggerisce la prima didascalia. E sottilissima è l'insinuazione dell'interrogativa / esclamativa «E se se fa di confront?!» che indica che Bianca il confronto l'ha fatto già e di lì a poco abbandonerà Enrico per diventare una mantenuta di lusso, finché questi non la ritroverà riverita come una signora, perché disonestamente ricca, all'uscita di una chiesa e, vittima di una passione e di una gelosia totalizzanti, l'accoltellerà. Il finale è però da idillio borghese: Bianca quasi in punto di morte perdona Enrico che perdona a sua volta, mentre un sonno provvidenziale annuncia la guarigione di lei. Di nuovo il melodramma, il patetico prende il sopravvento, come in *Lulù* (1903): ancora una ballerina, anzi una «mima» che, per l'amore del giovane studente Mario, perde il suo amante ricco, e di tradimento in tradimento, quasi una necessità non una precisa scelta di vita, finirà per essere uccisa da lui, che l'ha sposata credendo di stare per averne un figlio. *Lulù* è, tuttavia, un'evoluzione dell'ossessivo personaggio *cocotte*, perché dichiara con accento sincero il suo amore per Mario, ma nello stesso tempo le è impossibile non tradirlo: vive una sorta di sdoppiamento della personalità quasi pre-pirandelliano.

Invece per le *demi-mondaines* verghiane all'altezza di *Per le vie* la fine è stata, non il matrimonio, non la morte, ma qualcosa di peggio, ovvero la *via crucis* di Santina nella novella omonima, che da mantenuta di signori finisce sulla strada, ormai ridotta alla fame e considerata solo degna di elemosina

Poi scese giù nella strada; fece la dolorosa *via crucis* della Galleria e di via Santa Margherita, nell'ora triste della caccia al pranzo, tremante di freddo sotto il mantello di seta, col viso pallido di cipria, sorridendo a tutti colle labbra affamate, scutrettolando coi piedi gonfi rasente agli uomini che la salutavano con un'occhiata sprezzante; senza ripugnanze, senza simpatie, senza stanchezza, senza sonno, senza lagrime, senza un briciolo della sua sciagurata bellezza che le appartenesse più. (...) si avvicinò a una di quelle ombre che al par di lei passeggiavano eternamente sotto il cappellone piumato¹⁸[...]. Un signore passava via senza darle retta. Poscia tornò indietro e le mise qualcosa nella mano.

¹⁸ C'è sempre una precisa attenzione all'abbigliamento delle *demi-mondaines*, di solito per sottolineare l'attrattiva del lusso che esalta le doti fisiche e il fascino che tutto ciò esercita sulle ragazze povere; anche nelle opere di Bertolazzi sono sempre elegantissime, con stivalini

Le ragazze perdute di *Per le vie* non conoscono il dramma della malattia e della morte, ma quello dell'estrema degradazione. Non si ravvedono, né trovano consolazione in un amore puro. E qui gioca, almeno in parte, il modello Manon, che, compiacendosi di sé e della sua bellezza, vive consapevolmente nella corruzione che le assicura lusso e piaceri. Quando ne è privata, non solo, ma è condannata a una sorte terribile e ancora più infamante, e si ritrova con De Grieux in uno stato di abiezione totale, fa prevalere su tutto il suo grido disperato d'amore, senza mai pentirsi. Solo la passione trionfa fino alla morte: e questo è ancora melodramma, è patetismo.

A rovesciare la situazione e a chiudere il binomio amore-morte secondo stereotipi melodrammatici e a distruggere il mito della donna perduta e che fa perdere l'uomo che ama e il tema dell'ossessione amorosa ottocentesca arriva una delle più ciniche novelle di Verga *Il tramonto di Venere* (1892 in rivista e 1893 nel *Don Candeloro e C.i*). La parabola discendente di Leda, «astro della danza», si delinea parallelamente allo svanire delle sue attrattive fisiche per cui avevano delirato «principi del sangue e del denaro», mentre lei, mantenuta da un «geloso prence», amava Bibì «giovine, studente e povero», che ascendeva «furtivo all'ambito talamo». Dalle citazioni si rileva facilmente che Verga mutua il lessico della novella dai libretti dei melodrammi più famosi del tempo: la *Traviata*, il *Rigoletto*, *Il ballo in maschera* sono il serbatoio linguistico dei discorsi di Leda, costruiti in serie di esclamative enfatiche, interrogative retoriche con cui l'«instabil Diva», ormai «borsa e rifinita» si lamenta del presente, delle infedeltà di Bibì, che non l'ha sposata, ma neppure l'ha uccisa perché è lui l'infedele e perché Leda lo mantiene, anche se, offuscata da altre e più giovani stelle, deve correr dietro alle scritture. La commedia dell'amore, del successo, dei tradimenti, delle recite e delle falsità è finita e solo la ragione economica prevale in tutto il suo squallore. E, quando Leda, malata, in ospedale si aggrappa a Bibì, ne è respinta: e la cronaca crudele della visita, fatta agli amici al caffè, si conclude, sarcasticamente, con l'*incipit* di una delle più struggenti arie d'amore, quella di Nemorino nell'*Elisir d'amore*, sigla bruciante di un pezzo di parlato esemplare, un pezzo di teatro, di vita come teatro, farsa, e di teatro come vita, che unisce racconto, dialogo riferito, punteggiato dai commenti e dai gesti ipocriti dell'insensibile Bibì:

a tacco alto, grandi capelli. Addirittura una didascalia di Lulù avverte: «porta un gran cappello da demi-mondaine, elegantissima», e ancora «Toilette bizzarra, chiassosa, fare provocante»; e nella *Gibigiana*, all'inizio della scena terza dell'atto secondo: «Clelia e Clorinda sono due cocottes elegantissime».

Bisogna vedere, miei cari! Una cosa che stringe il cuore, chi ne ha! L'avreste creduto, eh? Lei abituata a dormire nella batista!... È ridotta che non si riconosce più... Un canchero, un diavolo al petto... che so io... Non ho voluto vedere neppure. Lei ha sempre la smania di far vedere e toccare a tutti quanti. E delle pretese poi! Certe illusioni!... Non si dà ancora il rossetto? Misera umanità! Ieri, sentite questa, vo sin laggiù a Porta Nuova, apposta per lei, con questo caldo, e trovo la scena della *Traviata*: - «O ciel morir si giovane...» - Mia cara... giovani o vecchi... Voi guarirete, ve lo dico io! - Ah! Oh! - Allora viene la parte tenera, e vuol sapere se sono sempre io... lo stesso amico... da contattarci su... - Certo... certo... Diamine!... - O non mi esce a dire di condurla via? Sissignore - Che una volta via di lì è sicura di guarire - che vogliono operarla - che ha paura del medico: - Per carità! Per amor di Dio! - Un momento, cara amica! Che diamine, un momento! - ella si rizza come una disperata, afferrandomi pel vestito, baciandomi le mani... Non ci torno più, parola d'onore! - E vedendo che ci voleva anche quello, dalla faccia degli amici, Bibi asciugò una furtiva lagrima.¹⁹

Nina-Belle-Helène, invece, chiude perfettamente il cerchio delle eroine ottocentesche: essa si configura come il contraltare di tutti i tipi schematicamente fin qui richiamati. Nina ha avuto un amore innocente e vero, il Rico, ma, tornata nell'ambiente della *lingèra*, senza l'appoggio paterno, cade vittima del Togasso, lo teme, ma ne è anche presa sul piano sessuale perché quando dichiara «Quand te me parlet gh'hoo pù ona gotta de sangu in di venn, sont pù bona de resist, senti un quaicoss chi denter che me fa fà tutt quell che te vœu til» si avverte che il suo non è solo tremito di paura, ma una soggezione totale, anche fisica.

La scelta di entrare nel mondo dei «sciòri, la scelta «capitalistica» di mettere a frutto la risorsa della bellezza la fa prima dell'uccisione del Togasso. Da questa non verrà mai meno, perché per lei la redenzione è impossibile: non c'è catarsi attraverso l'amore, ma solo attimi di illusione amorosa, seguiti dall'immediato ravvedimento di chi è consapevole della scelta fatta, si direbbe quasi dei suoi doveri sociali. Non può seguire Riccardo, deve rimanere al suo posto. Se Manon è schiacciata dalla disperazione, impotente nel suo accanimento amoroso, Nina è socialmente impotente, è socialmente condannata al suo ruolo, non può uscire dalla sua condizione né per tornare indietro, né per andare avanti, proprio come le mogli borghesi, adultere o no, di tutto il secondo Ottocento restano bloccate nella prigione prevalentemente economica, di convenienza, della famiglia. Ecco perché il cerchio si chiude.

¹⁹ Tutte le citazioni dalle novelle di Verga sono tratte da *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 2001°.

E anche per l'anonima folla che popola le due commedie non c'è riscatto. Un riflesso dei tempi, di un decennio dominato da Crispi, e che vede le repressioni di di Rudinì, Pelloux e del braccio armato Bava Beccaris? In parte certamente lo è, ma è anche frutto della grande capacità di Bertolazzi di rendere il reale di una situazione specifica, di quegli anni di vita milanese. Bertolazzi lo fa attraverso la scorrevolezza del dialogo dialettale, costruito su una lingua vera, parlata, contemporanea, non libresca, senza gli impacci dell'italiano letterario tipico del teatro borghese e senza l'avallo della grande tradizione milanese. Il rischio del pittoresco, del quadro di genere è sempre al limite nelle scene di vasta coralità, così come il rischio del miserabilismo patetico o del manierismo dialettale, del macchiettismo (si vedano nei *Sciòri* la figura del barone, il vecchietto tradito e contento, e del servo veneto, buon diavolo che si piglia i rimbrotti del padrone e le botte della moglie), ma proprio la teatralità lo salva: dove manca l'ideologia c'è la tecnica teatrale, ma anche la grande produzione del teatro milanese di quei decenni e di ogni livello, pure basso, tale però da creare un tessuto, un brodo di coltura che infine genera non uno scrittore prestato alle scene, ma un puro autore teatrale.