

GABRIELLA ALFIERI

LA SORA E LA COMARE: «SCENE POPOLARI» VERGHIANE
TRA VIZZINI E MILANO

0. Premessa.

Io sto scrivendo un drammettino in due atti che mi sembra di qualche effetto; e *calcolatamente* ho voluto che non sia di argomento siciliano.

Così, in data 17 gennaio 1885, con febbrile ardore creativo forse rinfocolato dall'anniversario della fortuna scenica della *Cavalleria rusticana*¹, il Verga annunciava, con seria determinazione all'amico Salvatore Paola Verdura² e con scanzonata provocazione al "confratello" Luigi Capuana³, la non facile ma appassionata composizione di *In Portineria* come adattamento teatrale de *Il canarino del n.º 15*, una delle novelle milanesi della raccolta *Per le vie*. A parte l'espressione ricorrente nella terminologia verista – e verghiana in particolare – per connotare gli intenti e, auspicabilmente, gli esiti della rappresentazione realistica (*di qualche effetto*)⁴, mi pare che

¹ Com'è ampiamente noto, il dramma rusticano fu rappresentato per la prima volta a Torino, al teatro Carignano, dalla compagnia di Cesare Rossi il 14 gennaio 1884. Appena due settimane prima delle euforiche lettere al Paola e al Capuana, Verga aveva scritto al «Carissimo Luigi» in uno stato d'animo opposto: «Io sono molto malcontento di me e del mio lavoro. Cambierà? Lo ignoro. Faccio una vita da eremita, chiuso in gabbia come una bestia feroce, ma *la cosa* non viene»; lettera da Milano, 27 dicembre 1884, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni Dell'Ateneo, 1984, p. 232.

² Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 170 (corsivo mio). Al «drammettino» sarebbe seguito un «dramma della così detta società» che il Verga dichiarava di avere «nel telaio», chiedendo tuttavia al Paola l'autorizzazione a scriverlo, in quanto ispirato a un «racconto confidenziale» dell'amico avvocato.

³ «Fra un mese voglio accoppiarti con una commedia in due atti nuovissima». La lettera, datata 17 gennaio 1885, si legge in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 233. L'intento provocatorio attingeva l'esito previsto se il Capuana rispondeva in data 29 gennaio: «Godò della notizia che mi hai dato. Sarà una commedia rusticana o di soggetto di alta società?»; ivi, p. 234.

⁴ È notoriamente frequente nelle prefazioni e nelle lettere del Verga il ricorso a sostantivi, aggettivi o averbi allusivi all'essere o riuscire *efficaci* nella scrittura veristica. Mi sia

meriti di essere sottolineato l'avverbio *calcolatamente*, in quanto tradisce la strenua convinzione in merito all'operazione letterario-drammaturgica che il Verga si accingeva a compiere con la lucida e responsabile consapevolezza di chi si è addossato un fardello programmatico di portata epocale⁵. Vi si può appaiare un altro avverbio, sinonimico e rinforzato da altri determinanti modali, col quale il Verga significava e motivava all'amico Capuana il proprio pavore di ottenere un mero «successo di stima», in merito all'opportunità di cimentarsi con una «nuova commedia» di ambientazione meneghina così a ridosso della fortunata *Cavalleria rusticana*:

Questo qui, come vedrai, è uno studio di carattere interamente opposto a quello del mio primo lavoro drammatico. L'ho voluto *pensatamente* apposta così, con altre tinte, e disegno. Se tu ci troverai il carattere e l'indole milanese che ho voluto dargli, sarò soddisfatto. Ma soprattutto bada a quel che ti pare dell'effetto drammatico, giacché in teatro, non bisogna dimenticarlo, è tutto lì.

Come si vede, a distanza di pochi mesi⁶, intenti e moventi del romanziere e novelliere di successo, esordiente autore teatrale, risultano espressi negli stessi termini e con la stessa coerente coscienza compositiva. Laddove se ne volessero ulteriori conferme biografico-documentarie, basterebbe

consentito rinviare a G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 6, Catania 1992, pp. 433-516.

⁵ Basti rileggere il contesto immediatamente precedente a quello sopra riportato della lettera al Paola: «Ora mi sento grave sulle spalle il fardello del poco che ho fatto e del molto che s'aspettano, gravissimo il compito che mi sono imposto, e ardua la meta e forse anche presuntuoso l'ordine pella riforma che vagheggio. Sento il molto che c'è da fare ancora, non da me solo, ma da tutti quanti, al giorno d'oggi, pel romanzo e pel dramma, e nello stesso tempo mi sento vecchio e sfinito [...]. E se ho del coraggio e se sento tutta la responsabilità del da fare, lo vedi da ciò che non mi lascio trascinare dalla fretta e resisto a tutti gli stimolanti del *dover far presto*. Ma dall'altro canto non saprei più vivere adesso senza questa febbre e questa tortura, e una volta messo il piede su questa via bisogna andare avanti finché non ci si rompe il collo»; lettera citata del 17/1/1885, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 169, corsivo dell'autore.

⁶ La lettera del Verga era datata Milano, 4 aprile 1885. Vale la pena di leggerne anche la parte iniziale: «Ti manderò fra poco il manoscritto della mia nuova commedia, che ti prego di leggere e dirmene subito il tuo parere. Non per averne degli incoraggiamenti, ma un consiglio passionato e serio per evitare un *successo di stima*, che adesso mi sarebbe più pernicioso del fiasco che avrebbe potuto fare la *Cavalleria rusticana*»; G. RAYA, *Carteggio...*, p. 239, corsivo dell'autore.

rileggere l'altra lettera al Capuana del 5 giugno 1885, in cui Verga allude simultaneamente a *Cavalleria rusticana* e *In portineria* come risultanze soddisfacenti del proprio progetto di riforma:

Il quadro cambiava anche nella tecnica, direi, della forma, ma l'intendimento era il medesimo, proporsi di ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta della città quello che avevo fatto per i contadini siciliani⁷.

Per entrare più addentro alla fattualità dimostrativa della sperimentazione narrativo-drammaturgica verghiana, intesa come impegno intellettuale pragmatico e non teorico, può sovvenirci la lettera all'«orco gentile e amico burbero», nonché critico filonaturalista, Felice Cameroni del 15 giugno 1888:

[...] hai ragione da vendere quanto all'inferiorità del teatro rispetto al romanzo, come opera d'arte. Ma perché? Allora dirai... Perché è una fisima, un gusto che voglio passarmi, di provare coi fatti, più che colle teorie e le chiacchiere come si dovrebbe e fin dove si dovrebbe.

Non dico col *modello*, ma coll'esempio pratico, e poi quando avrò sputato fuori, *bravamente*, senza lusinghe e senza paure tutto quello che ci ho sullo stomaco, e fattomi fischiare due volte ancora, allora basta – e torneremo ai nostri personaggi d'inchiostro e di carta che parlano meglio, dicono di più e sono quello che sono⁸.

Illuminante in tal senso la lettera a Domenico Oliva a proposito della pubblicazione sull'«Antologia» della commedia *Dal tuo al mio*:

[...] voglio cogliere l'occasione onde passarmi il gusto, se mi riesce, di dare al lettore l'*impressione* artistica che avrei voluto dare allo spettatore, sostituendo l'inchiostro nero e la carta bianca al così detto fuoco della vampa – giuoco degli attori – ai fuochi di bengala e alla carta dipinta. In altri termini fare io stesso un po' da attore e da scenografo, rimpolpando il dialogo con quel pochissimo che basta a presentare la commedia sotto forma di romanzo. E qui sorge una malinconica riflessione ad uso e consumo esclusivo tuo e mio: Perché questa impressione, questa commozione, questo sentimento noi riusciamo a darli più facilmente col semplice scritto, faccia a faccia e da solo a solo col lettore, senza il concorso – anzi! – di tutti quegli

⁷ G. RAYA, *Carteggio...*, pp. 98-99.

⁸ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 203-204.

altri elementi dell'arte rappresentativa che dovrebbero aiutarci a renderlo più evidente ed efficace, che dovrebbero aiutarci a metterci più strettamente in comunicazione col pubblico? È la trasformazione che subisce, checché si faccia, il pensiero originario passando per un altro temperamento artistico? È insufficienza *suggestiva* della folla? Certo quella del teatro è opera d'arte inferiore⁹.

Senza entrare nella dibattuta questione della gerarchia dei generi testuali della scrittura letteraria nella coscienza creativa del Verga, vorrei piuttosto richiamare l'attenzione sulla costante compresenza di istanze tematico-espressive nella sua ricerca di scrittore, la cui consapevole audacia è sottolineata ancora una volta da un avverbio, quel *bravamente* della lettera al Cameroni citata sopra, subito dopo parafrasato quasi a marcarne ulteriormente la forza connotativa, come se non fosse bastata la pregnanza realistica del predicato verbale (*sputare*). Significativo in merito il rammarico manifestato, ormai in tarda età, al suo ammirato critico Nicola Scarano:

Quanti propositi rimasti per via, o peggio rimasti a mezzo, come quello di cambiar tono secondo la musica per rendere il quadro coi colori adatti nelle scene d'altro ambiente¹⁰.

Espressa in figura musicale, con repentino trapasso sinestetico alla più consueta metafora pittorica¹¹, già peraltro adottata dal Goldoni¹² – il che non è certo secondario in questa sede analitica –, la radicale volontà di perseguire il proprio disegno artistico non avrebbe mai abbandonato il nostro autore. La sua opera anzi si caratterizza proprio per l'insopprimibile «ansia di verifica», scomponendosi «in corsi e ricorsi tematici e ambientali, pur nell'unità del metodo acquisito»¹³. In questa prospettiva lo «scrivere per

⁹ Lettera da Catania del 21/11/1904, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 365.

¹⁰ Lettera da Catania del 12/9/1916; ivi, p. 406.

¹¹ A Natale Scalia aveva scritto il 27/12/1912: «l'importante è rendere il quadro coi colori adatti e nella cornice che si vuole»; ivi, p. 394.

¹² Lo faceva rilevare opportunamente P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana. 2. Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 81-159, pp. 144-145.

¹³ È quanto osservava una studiosa attenta e sensibile del teatro verghiano, riconducendo l'indagine artistica, umana e morale dell'autore all'esigenza di risolvere un problema personale di conoscenza e coscienza alla «conquista della verità»; cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 72.

il palcoscenico, luogo che più del libro e dell'appendice novellistica implica un rapporto ideologicamente responsabile col pubblico e la società», consente anzi di «meglio precisare il segreto impasto, in Verga, di ideologia e concreta sperimentazione stilistica»¹⁴. Basti pensare alla trilogia di drammi composta da *Cavalleria rusticana*, *In portineria* e *La commedia dell'amore*¹⁵, che avrebbe dovuto trasferire in ambito teatrale il progetto di indagine socio-culturale e socio-etica affidato in ambito narrativo al concomitante ciclo dei *Vinti*. O ancora, più in astratto, al pervicace gusto verghiano delle simmetrie o per meglio dire delle sinossi narrative, per cui, proprio *Per le vie* - nato nel progetto editoriale come *Vita d'officina* - avrebbe dovuto porsi «in una sorta di dittico novellistico»¹⁶ come il *pendant* urbano di *Vita dei campi*, non a caso precedentemente intitolato *Vita di campagna*, e risultante a sua volta dalla trascrizione rivissuta di testi raccolti *pei viottoli dei campi*¹⁷. Indipendente dalla volontà artistica, ma a questa funzionale, la puntuale alternanza di stampe e ristampe, per cui alla rappresentazione scenica seguiva, con esemplare tempismo editoriale, la pubblicazione del copione teatrale e la ripubblicazione del testo novellistico di partenza¹⁸.

Un'altra sfumatura da sottolineare preliminarmente all'analisi linguisti-

¹⁴ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 10.

¹⁵ Anch'essa pensata come trasposizione teatrale della novella *I drammi ignoti*, poi confluita nella raccolta *Drammi intimi*, coeva a *Per le vie*; cfr. G. VERGA, *Drammi intimi*, a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1987.

¹⁶ Lo ipotizza anche il curatore del testo critico delle novelle milanesi che riporta un'inedita lettera al Casanova dell'11/1/1882, in cui si menzionava il titolo poi accantonato della raccolta meneghina; cfr. G. VERGA, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier, 2003, p. XII.

¹⁷ Per quest'ultima allusione si veda la lettera al Farina premessa all'*Amante di Gramigna*, mentre per il titolo di *Vita in campagna*, si rinvia all'introduzione di Carla Riccardi a G. VERGA, *Vita dei campi*, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia Le Monnier, 1987, p. XXVIII, e nota 95 p. LXIV. Per la lettera prefazione al Farina, ivi, p. 91.

¹⁸ Così *Cavalleria rusticana*, apparsa sul «Fanfulla della domenica» del 14 marzo 1880, usciva in volume con le altre novelle di *Vita dei campi* nelle due edizioni Treves del 1880 e del 1881, per poi addirittura reintitolare, dopo il reiterato successo delle rappresentazioni sceniche, la ristampa del 1892 presso lo stesso editore (*Cavalleria rusticana ed altre novelle*; cfr. C. Riccardi, *Introduzione* a G. VERGA, *Vita dei campi...*, pp. LXXXVI-LXXXVII). Parallelamente *Il canarino del n.º 15*, apparso sulla «Domenica letteraria» del 21-5-1883, e poi confluita nel volume di *Per le vie* (1883), veniva ripubblicata sull'«Illustrazione popolare» del 7/6/1885 «in significativa coincidenza con la rappresentazione teatrale di *In portineria*»; cfr. l'*Introduzione* di R. Morabito, a G. VERGA, *Per le vie...*, p. XVIII e p. XXV, avvenuta il 16 maggio 1885 al Manzoni di Milano.

stica e stilistica su cui si incardinerà il mio intervento, è proprio la concomitanza di testi situati in ambienti socialmente antipodici o - come nel nostro caso - contigui anzi «compresenti nella vita popolare»¹⁹, che caratterizza, con il conseguente adeguamento psicoespressivo, la ricerca letteraria verghiana. Che simile cimento stilistico-narrativo sia da interpretare come segno di dualismo²⁰, ovvero, secondo quanto confermano i documenti biografici sopra citati, come prova di responsabile impegno intellettuale e artistico e insieme di duttilità mentale e stilistica per realizzarlo²¹, restano emblematici i casi di scrittura pressoché simultanea dei *Malavoglia* e del *Marito di Elena*, o, in ambito scenico, di *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, e, naturalmente, di *Cavalleria rusticana* e di *In Portineria* sui quali ci soffermeremo. L'ipotesi di base della schedatura socio-stilistica che ci accingiamo ad affrontare è che lo studio del testo intimistico della versione teatrale de *Il canarino del n.º 15*, si possa impostare retrospettivamente sulle medesime categorie stilistico-interpretative applicabili alla testualità marcatamente realistica di *Cavalleria rusticana*. Preliminarmente si cercherà di profilare le coordinate del progetto tematico-stilistico del Verga drammaturgo. Considerata la nota resistenza dell'autore a manifestare idee e ideali artistici in scritti teorici o programmatici, si proverà a ricostruirli attraverso dichiarazioni e confessioni ad amici, letterati o critici, rintracciabili nei carteggi editi.

Dualismo, forse, ma anche concomitanza e convergenza di prospettive artistiche del Verga, che merita un'adeguata «messa a fuoco delle giunture dialettiche fra i due spazi creativi» della scrittura narrativa e teatrale, simmetrici e autonomi nella percezione creativa dell'autore²². Non a caso, a proposito di un'altra transcodificazione da un testo novellistico a un testo drammaturgico, complicata ulteriormente dalla scrittura musicale, egli avreb-

¹⁹ La precisazione si deve a Siro Ferrone, che fa notare contestualmente come, mentre per l'ambientazione di *Cavalleria* Verga disponeva di «una cristallizzazione sociale secolare», gli mancavano referenti socio-etici diretti per la «gente minuta della città» da riprodurre nelle scene popolari di *In Portineria*, in una rappresentazione complicata dalla mancata frattura e dal latente conflitto del proletariato urbano con la piccola borghesia; cfr. *Il teatro...*, p. 158.

²⁰ Come fa Natale Tedesco nell'*Introduzione* a G. VERGA, *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori, 1980.

²¹ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1974, p. 344.

²² È la condivisibile posizione di Siro Ferrone che si contrapponeva alla visione più schematica di Bigazzi, il quale aveva rivendicato la duplice valenza del teatro verghiano come «laboratorio parallelo e funzionale alla pratica narrativa» e «sezione autonoma dello scrivere verghiano»; cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 9.

be richiesto ai coautori una collaborazione totale, estesa cioè ai rapporti personali, per «fare in tutto opera d'arte e non adattamento scenico»²³.

Una considerazione meriterà, allora, anche la designazione da parte dell'autore di entrambi i testi, «dramma rusticano» e «drammettino» urbano, con l'etichetta di «scene popolari», a sottolineare l'identità e l'univocità di intenti compositivi e di programmazione stilistica che, in effetti, sembra animare la realizzazione scrittoria di *Cavalleria rusticana* e di *In portineria* come facce di una stessa medaglia socioletteraria, secondo quanto aveva scritto al Capuana. L'etichetta del genere testuale risulta effettivamente interscambiabile per il nostro autore tra scrittura narrativa e scrittura teatrale, se era già stata adoperata per sottotitolare la circolazione divulgativa di una delle novelle più emblematiche di *Vita dei campi*²⁴, e, a maggior ragione, se sarebbe stata poi riassunta per connotare la realizzazione dell'ideale artistico di appassionata e «sincera rappresentazione della vita vera» in uno dei drammi più apprezzati del «collega» Salvatore Di Giacomo²⁵. E ciò indipendentemente dalle finalità reclamistiche dell'etichetta di genere applicata dal Verga al proprio debutto di autore teatrale per «attrarre il pubblico interessato all'esotico e al folclorismo della sicilianità» di *Cavalleria rusticana*²⁶, sprezzantemente rubricata da Edoardo Scarfoglio come «comedia villereccia». Con giudizio acrimonioso ma non privo di acutezza nell'ipotizzare la trasposizione scenica del «dialogo indiretto» da parte del Verga, il pubblicista della «Roma bizantina», nella veste occasionale di critico teatrale, affidava la rediviva «favola pastorale» prodotta dal Verga come esponente dell'«Arcadia sperimentale» veristica alla libera ricezione del «popolo d'Italia»²⁷.

²³ Ai fratelli Monleone, librettista e musicista del dramma lirico *Il Mistero*, tratta dall'omonima novella delle *Rusticane*, il Verga raccomandava di mirare a «un ampio svolgimento lirico – nuovo pel taglio e l'andamento delle scene» e di ricercare il reciproco e rispettivo accordo; cfr. la lettera del 15 ottobre 1908, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 384.

²⁴ Nel febbraio del 1880 *Rosso Malpelo*, già edito sul «Fanfulla della Domenica» del 2, 3, 4, 5 agosto 1879, veniva ripubblicato con il sopratitolo di *Scene popolari* «come opuscolo n. 29 nella «Biblioteca dell'Artigiano», edita dalla Lega Italiana del «Patto di Fratellanza»; cfr. l'*Introduzione* della Riccardi a G. VERGA, *Vita dei campi...*, pp. XXX-XXXI, e, per la stampa sul «Fanfulla», p. LXXXVI.

²⁵ Così Verga si esprimeva a proposito di *Malavita*: «C'è tanta intensità di passione e così sincera rappresentazione di vita vera nelle vostre scene popolari, che anche a leggerle mi hanno dato quella schietta soddisfazione artistica, che devono produrre alla recita»; cfr. la lettera a Salvatore Di Giacomo del 10/12/1889, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 233.

²⁶ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 136.

²⁷ Cfr. E. SCARFOGLIO, *Palcoscenico*, in Id., *Il libro di don Chisciotte*, a cura di C. A. Madrignani, Napoli, Liguori, 1990, pp. 184-205, p. 205.

È anzi significativo che, al di fuori della stretta e stringente contingenza dell'impegno creativo, il Verga denoterà indifferentemente le proprie fatiche teatrali ricorrendo alla semiseria *diminutio* già adoperata per *drammettino* come *commediolo*²⁸, *cosucce*²⁹, ovvero con il generico *commedia*³⁰, o addirittura con l'iperonimo neutro *lavoro scenico*³¹, anch'esso attenuato in *lavoretti scenici*³².

Nel transcodificare insomma le novelle più teatralizzabili rispettivamente della raccolta di *Vita dei campi* e di *Per le vie* per attingere con adeguati «riscontri formali» specularità e rispecchiamento del mondo campestre-popolare³³, il Verga sembra puntare, secondo un costume stilistico non certo nuovo, anzi già ampiamente praticato nella composizione dei *Malavoglia*, sulla riconversione di moduli collaudati, sottoposti a puntuale - e il più delle volte riuscito - riadeguamento diafasico, cioè di registri espressivi, e diatopico, cioè di collocazione spaziale e ambientale. In sostanza, nel procedere alla stesura del «drammettino» popolare *In portineria* a partire da *Il canarino del n.º 15*, il Verga aveva peraltro ottenuto risultati di sicuro miglioramento qualitativo del testo teatrale rispetto a quello novellistico³⁴, per cui nella redazione scenica si riarticolava adeguatamente il racconto che «era appena uno spunto, delicato e gramo», nella stesura narrativa³⁵. In ogni caso lo scrittore non faceva altro che

²⁸ All'amica del momento scriveva, a proposito delle prove della messa in scena di *Cavalleria*, che Giacosa si dimostrava «contento della commediola - io assai meno di lui»; cfr. G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di Gino Raya, Roma, Edizioni "Fermenti", 1980, p. 92, lettera da Torino dell'11/1/1884.

²⁹ Cfr. la lettera a Sabatino Lopez da Catania 31/1/1902: «Voi avete fatto per quella cosuccia più di quanto non si meriti. Giacché è proprio una cosuccia, né ho voluto fare altro colle due caccie»; in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 353.

³⁰ Sempre alla sua compagna, che gli aveva sagacemente suggerito di collocare i due testi, rusticano e meneghino, presso la Società Nazionale di autori teatrali, rispondeva: «Certo seguirei i vostri consigli di vendere subito e in modo assoluto la nuova commedia (ed anche la vecchia per non avere altre seccature) se fosse tornato qualcuno dei proprietari della Nazionale»; cfr. la lettera da Roma del 19/11/1884, in G. VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 99.

³¹ L'accento riguardava *La Commedia dell'amore* che il Verga, avendo appena terminato *Il Mastro*, ipotizzava di far rappresentare a Firenze con la stessa *In portineria*; vedi la lettera a Mariano Salluzzo del 25/12/1888, in *Lettere sparse...*, p. 214.

³² A Georges Hérelle, traduttore francese al quale stava per inviare la *Caccia al lupo* e la *Caccia alla volpe*, scriveva da Milano il 30/10/1901: «La prego di accogliere i due lavoretti scenici che le manderò fra breve»; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 353.

³³ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 10.

³⁴ Cfr. la citata *Introduzione* di N. Tedesco a G. VERGA, *Tutto il teatro...*, pp. 14-15.

³⁵ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 228. Il critico attribuiva il miglioramento al fatto che lo spunto tematico fosse stato «covato un po' più riposatamente nella fantasia» dell'autore.

cercare di riprodurre con adattamenti all'ambiente urbano milanese le strategie discorsive e le tecniche testuali già con successo sperimentate per la riscrittura drammaturgica della versione narrativa di *Cavalleria rusticana*. Il tentativo era doppiamente arrischiato e implicava uno sforzo non certo irrisorio: si trattava non solo di reinventarsi uno stile adeguato per un contesto sociale nuovo - come sarebbe poi accaduto per il *Mastro* rispetto ai *Malavoglia* - ma di procedere alla rappresentazione simultanea di due strati sociali complanari ma distinti territorialmente e di integrarvi un codice spendibile in un contesto non nativo come quello popolare meneghino. Tornerei a richiamare in tal senso il *calcolatamente* della lettera al Paola Verdura e il *pensatamente* di quella al Capuana, nonché tutti i noti accenni alla coraggiosa volontà di farsi fischiare piuttosto che rinunciare alla propria ricerca artistica che si trovano sparsi con più o meno amara ironia o con serena rassegnazione nel carteggio con lo stesso Capuana o con Cameroni.

Si daranno qui per scontate tutte le coordinate storico-critiche sul progetto verghiano-capuaniano di un teatro verista in sintonia con le istanze di identità e identificazione sociale e nazionale dell'Italia postunitaria³⁶, adeguatamente indagato e interpretato dalla critica competente³⁷. Il presente studio si vorrebbe porre, nella sua specificità di indagine linguistico-stilistica, come una verifica analitica intesa a comprovare dall'interno del testo, scrutato nella sua materialità espressiva, le istanze realistiche che Carmelo Musumarra ha per primo opportunamente rapportato al linguaggio del teatro verghiano nel suo complesso³⁸. Vale decisamente la pena di rileggere in merito l'esplicitazione interpretativa delle istanze compositive del Verga da parte di un suo stretto sodale. Nell'articolo «apristrada» strategicamente pubblicato sulla «Gazzetta piemontese» per favorire la ricezione della strepitosa novità di *Cavalleria*

³⁶ Particolarmente efficace ai nostri fini la sintesi di Siro Ferrone che postulava nella Milano verista la ricerca «di un teatro che si svolgesse in sintonia con la realtà contemporanea, ritraendone le caratteristiche ambientali, psicologiche e di costume, e che potesse, nello stesso tempo, interessare tutta la cosiddetta società nazionale»; in S. SERIANNI, *Il teatro...*, p. 112.

³⁷ Si rinvia ai citati lavori di Ferrone, Tedesco, Barsotti, ai quali si aggiungeranno quelli di Gianni Oliva, in particolare la documentata *Introduzione* a G. VERGA, *Tutto il teatro*, Milano, Garzanti, 1990 (pp. VII-LXXXII) e il saggio intitolato *Capuana e il progetto teatrale verista*, in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999, pp. XIII-LII.

³⁸ Si veda C. MUSUMARRA, *Il linguaggio del teatro verghiano*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», n.5, 1978, pp. 19-26.

presso il pubblico torinese, Giuseppe Giacosa rimarcava l'organica coerenza della scrittura e dell'estetica verghiana:

I suoi libri discendono direttamente dal concetto che egli si è formato dell'arte e lo chiariscono la scelta del soggetto, la distribuzione delle parti, gl'incidenti; lo stile, la lingua, tutto afferma in essi l'intento ch'egli si propose e concorre a conseguirlo [...]»³⁹.

Vorrei solo rammentare un tratto meno noto che animava la ricerca drammaturgica verghiana, quella ricerca quasi ossessiva della semplicità e dell'essenzialità linguistico-espressiva delle «cose che parlano da sè». Al maturare di simile istanza non saranno da ritenere estranei i richiami del giovane Capuana a evitare la patinatura retorica e oratoria dilagante nella commedia borghese postunitaria che un arguto fiorentino, uomo di teatro, rievocato proprio dal critico teatrale della «Nazione», definiva, con metafora toscaneggiante ampiamente condivisa nell'ambiente intellettuale di Firenze capitale, «lo spolvero», inteso come patinatura stilistico-espressiva con amalgama estemporaneo di elementi disparati⁴⁰.

³⁹ Il testo del Giacosa è riferito da S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 122.

⁴⁰ Cfr. L. CAPUANA, *Pietro Cossa*, in *Id. Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta, 1972, pp. 260-261, e, per la diffusione della metafora critica dello *spolvero* nell'ambiente di Firenze capitale, R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri Lischi 1969, p. 231, laddove si accenna allo sconcerto di Salvatore Farina per l'ibridismo linguistico degli scrittori coevi che mescolavano idiotismi toscani e stilemi dei gazzettieri. Si tenga comunque presente, per l'uso capuaniano, anche il sic. *Spruvulu* che il Macaluso Storaci, una delle fonti lessicografiche dialettali prediletta anche da Verga, spiegava come «foglio nel quale è il disegno che si vuol ricavare, tutto bucherato con spilletto, facendo per quei buchi passar la polvere dello spolverizzo: *Spolvero*. Sacchetto a bottone entro cui è legata polvere di gesso o di carbone, per uso di spolverizzare: *Spolverizzo*» (cfr. *Vocabolario siciliano-italiano siciliano*, Siracusa, Norcia, 1875, ristampa anastatica Catania, Brancato Editore, 1987, s.v.). Anche il Mortillaro (*Dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Stabilimento Tipografico Lao, 1876, ristampa anastatica Palermo, Pietro Vittorietti Editore, 1975), s.v., riporta il termine, che però sembra una retroversione del toscano *Spolvero*, accuratamente chiosato dal Tommaso Bellini in tutte le accezioni, letterali e figurate con relativi sottolemmi: «1. Termine di mugnai, Buona macinatura. [...] 2. La polvere di carbone od altro con cui si spolverizza [...] 3. Foglio bucherato con spilletto, nel quale è il disegno, che si vuole spolverizzando ricavare, facendo per quei buchi passare la polvere dello spolverizzo [...] 4. Fig. Sim. al *Gettar polvere negli occhi*. *Colui ha un grande spolvero di parole*, ma è pochino. *Spolvero d'erudizione*, facile, tolta dai cataloghi e dagli indici. *Cose di spolvero, di mera apparenza, e che si spazzano*. *Cantante di spolvero*. *Spolvero teatrale*» (N. TOMMASEO G. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana* (1865-1879), presentazione di G. Folena, Milano, Rizzoli, 1977). Per snellire il corpo delle note, d'ora in avanti i riferimenti a questa fonte lessicografica saranno dati direttamente nel testo, con la sigla TB; lo stesso dicasi per gli altri vocabolari, citati però senza abbreviature.

Il disagio era innegabile in una realtà culturale in cui, come avrebbe crudamente pronosticato lo Scarfoglio, «tutte le cose drammatiche che appaiono sul palcoscenico da venti anni in qua, sono polvere e in polvere ritorneranno»⁴¹. Tra le cause primarie di tale sfacelo la lingua dei testi, in cui i personaggi «parlano con una goffaggine così bestiale un italiano così pretensioso (*sic*) nella sua spropositata semplicità, che a leggerlo non si resiste», e i commediografi risultavano incapaci di «fare in prosa un dialogo supportabile»⁴².

Al di là dell'estremizzazione del malevolo autore del *Libro di don Chisciotte*, anche l'aduggiato autore di *In portineria*, frequentatore annoiato e sprezzante degli spettacoli della capitale, non esitava a dichiararsi «perfettamente disgustato del teatro» coevo, totalmente privo di «criterio» e di «sincerità artistica»⁴³. In effetti il panorama espressivo del teatro italiano postunitario non poteva certo dirsi esaltante, sicché nel Verga, e più che mai nel Verga autore di teatro realista in cui, rispetto al teatro borghese, «l'inchiesta sul reale toglie spazio alla propaganda dell'ideale»⁴⁴, la coloritura regionale è da considerarsi «scelta deliberata»⁴⁵, in entrambi i contesti ambientali affrontati, rusticano e meneghino. L'applicazione coerente della formula della *couleur locale*, un po' trita dopo vari decenni di diffusione, ma rivitalizzata nell'inesausta ricerca sociostilistica verghiana, si rinnova ulteriormente nel caso della scrittura teatrale. Ne scaturisce un interesse approfondito nei riguardi dell'ambiente in cui si svolge la vicenda scenica che, dal linguaggio, scende al fenomeno visivo⁴⁶. Il problema drammaturgico si traduce così in problema di linguaggio scenico e di stile «in cui le parole erano soltanto un elemento, utile alla ricostruzione di un ambiente e di un clima tragico», sicché «l'elemento unificante di tutti questi lavori così diver-

⁴¹ Cfr. E. SCARFOGLIO, *Palcoscenico...*, p. 188.

⁴² Ivi, pp. 190 e 192. Unica eccezione, secondo il critico abruzzese, peraltro non esente egli stesso da errori ortografici, il Martini. *Pretensioso* per pretenzioso, com'è noto, è grafia ottocentesca (cfr. TB, s.v. *Pretensionoso*).

⁴³ Frequentando per noia e per curiosità i teatri romani nel 1887, il Verga ne giudicava mediocre la produzione nonostante il successo di pubblico, e così ne scriveva alla compagna: «Ma son novità che non cavano un ragno da un buco e vi assicuro che col pubblico d'oggi, e gli attori d'oggi, e la critica d'oggi, senza criterio e senza sincerità artistica, sono perfettamente disgustato del teatro»; lettera del 24/6/1887, in VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 135.

⁴⁴ Cfr. P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 149.

⁴⁵ Cfr. L. SERIANNI, *Il teatro*, in ID. *Il secondo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 155-166, p. 157.

⁴⁶ Cfr. C. MUSUMARRA, *Il linguaggio...*, p. 22. Come rammenta il critico, la formula della *couleur locale* risaliva alla *Réflexion sur la tragedie* di Benjamin Constant (1829).

samente ambientati avrebbe potuto essere appunto un linguaggio non dialettale, sebbene realistico⁴⁷. Da ciò la preoccupazione quasi ossessiva per la caratterizzazione ambientale, notoriamente manifestata nella messa in scena di *Cavalleria* dal Verga regista *ante litteram*⁴⁸, ma anche la quasi compensativa revisione omologante della modulazione espressiva verso un parlato «popolare» che sormontasse, con qualche innesto idiomatico di volta in volta pertinente, la questione della lingua, più che mai urgente sul fronte della comunicazione teatrale nell'Italia postunitaria⁴⁹. Verga elaborava così «una lingua di mediazione», accessibile a tutti, «diversificata negli stilemi, nei nessi sintattici, nei modi e nelle parole, significativi del mondo in cui si muovevano i personaggi», riservando per tutti gli altri ambienti estranei all'istanza verista perseguita negli anni milanesi, «un generico italiano, quasi sempre fiorentineggiante»⁵⁰. Un così lucido impegno linguistico dispiegato nella scrittura narrativa implicava, per la specifica dinamica comunicativa della parola teatrale, un disimpegno estetico per cui nella drammaturgia verghiana «la lingua, non avendo finalità letterarie, diventa un mezzo per esprimere la vita vissuta»⁵¹. Considerazione che, sfrondata delle connotazioni assolutisticamente riduttive, può in qualche modo adattarsi a *In portineria*, senza peraltro costituirne una nota di demerito.

Sul piano metodologico poi, preliminarmente all'analisi di testi scenici che stiamo per compiere, facciamo nostra la precisazione di Stefania Stefanelli che il linguaggio verbale va inteso come uno solo dei possibili sistemi significanti «nel quadro della pluralità dei codici messi in atto dal teatro», sicché, in prospettiva socio stilistica e storicolinguistica, sarà «necessario valutare, volta per volta, quali siano le possibilità offerte concretamente alla creazione teatrale dalla lingua storicamente determinata nella quale esso si esprime»⁵². Da parte nostra si dovrà pertanto guardare al repertorio dell'italiano postunitario, articolato prevalentemente tra toscano letterario, toscano parlato e dialetti, nel nostro caso siciliano e milanese. Per procedere dunque a una lettura stilistica più appropriata e pertinente dei due testi del teatro verista verghiano, sarà pertinente la definizione che

⁴⁷ C. MUSUMARRA, *Il linguaggio...*, p. 23.

⁴⁸ Ne valorizza il ruolo S. FERRONE, *Il teatro...*, pp. 120-121.

⁴⁹ Mi si perdoni il rinvio a G. ALFIERI, *L'Italiano nuovo. Centralismo e marginalità linguistici nell'Italia unificata*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1986.

⁵⁰ C. MUSUMARRA, *Il linguaggio...*, pp. 21-23.

⁵¹ Ivi, p. 26.

⁵² Cfr. S. STEFANELLI, *Come parla il teatro contemporaneo*, in EAD., *Va in scena l'italiano*, Firenze, Cesati, 2006, pp. 141-155, p. 144.

la stessa studiosa ha dato della lingua teatrale come «lingua particolare», la cui «espressività non può essere misurata né sui parametri di giudizio validi per la lingua poetica e narrativa, né su quelli validi per il parlato spontaneo». Conseguentemente si profilano le istanze interpretative commisurate a un'adeguata considerazione della scrittura per il palcoscenico, caratterizzata più di ogni altra forma letteraria, «dalla centralità dei processi comunicativi: una comunicazione che si sdoppia in un vettore centripeto, rappresentato dal livello comunicativo interno al testo (quello che poi si struttura nel dialogo), e un vettore centrifugo, cioè il livello comunicativo che riguarda attori e dramma da una parte e pubblico dall'altra»⁵³. E di questa duplice potenzialità Verga era indubbiamente consapevole, e lo era anche – come lo sarebbe stato Pirandello, non meno impegnato nella ricerca di un italiano unitario, pur muovendo dal teatro dialettale – dell'identità sociale del proprio pubblico, destinatario borghese di un teatro borghese⁵⁴, seppur dai contenuti popolari. In ogni caso simile ricerca va inquadrata nel contesto della produzione drammaturgica postunitaria fra Otto e Novecento dove, alle soluzioni linguistiche della commedia borghese improntata a un italiano di stampo manzoniano, si opponevano le soluzioni del verismo con la loro apertura verso un italiano regionale intuito innovativamente come forma linguistica conseguente all'unificazione politica⁵⁵.

1. *Cavalleria rusticana*.

Procediamo dunque all'esame testuale diretto, rilevando i tratti collimanti che sono emersi numerosi dalla schedatura indipendente e, *calcolatamente*, distanziata nel tempo, dei due testi, d'ora in poi siglati *CR* e *IP*. Cominceremo ovviamente da *CR*, che, grazie alla possibilità di netta scansione in quadri scenici⁵⁶, si qualifica come produzione testuale efficacemente rappresentativa della «tendenza analitica» del teatro verista verghiano, basato sulla ricostruzione del «colore locale» e «delle strutture oggettive di quel mondo popolare»⁵⁷. Simile efficacia e autenticità riproduttiva ne avrebbe favorito il successo, già assicurato dalla «sapiente arte della

⁵³ S. STEFANELLI, *Lingua e teatro oggi*, in EAD., *Va in scena...*, pp. 125-139, p. 132.

⁵⁴ Ivi, p. 133.

⁵⁵ Ivi, p. 141.

⁵⁶ Come quella compiuta da S. FERRONE, *Il teatro...*, pp. 125-128.

⁵⁷ Ivi, p. 143.

miscelazione del vecchio e del nuovo, della norma borghese e della novità verista», nonché del trapasso dalla rappresentazione psicologica a quella psicosociale del personaggio⁵⁸, che, traducendosi in calcolata ambiguità stilistica⁵⁹, consente la convivenza scrittoria di componenti linguistiche apparentemente incompatibili.

Il nostro spoglio, in effetti, ha fatto rilevare le seguenti categorie socio-stilistiche:

tratti allocutivi ed estrinseci;
toscanismi;
settecentrismi;
forme delocalizzate;
codice gestuale;
linguaggio figurato (anche interregionale);
linguaggio formulare o connotato etnicamente;
linguaggio religioso;
parlato sciolto.

Scorriamo nell'ordine gli esempi⁶⁰, all'interno di ciascuna rubrica di riferimento. È opportuno avvertire preliminarmente che si tratterà di una rassegna escursiva, in cui ciascun caso sarà da considerarsi una componente rappresentativa della realtà testuale, e non il risultato di uno spoglio esauriente, estraneo alle finalità del presente studio.

Per ciò che concerne i *tratti estrinseci*, basterà rammentare gli allocutivi di cortesia: *gnà*, *comare*, ecc., dotati di percepibile spicco testuale a fini di caratterizzazione scenica. Particolarmente interessante il caso di zio Brasi che apostrofa Santuzza con malevola ironia:

O *comare* Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno! (V 224)

Che si tratti di un'interiezione constativa e non di un'interpellazione diretta con allocutivo di terza persona assolutamente improbabile in contesto rusticano, lo conferma la minuziosa didascalia verghiana: *Solo lo zio Brasi, che viene l'ultimo, accorgendosi di lei.*

⁵⁸ Pertinentemente Ferrone osserva come il dramma rusticano segni il passaggio, nell'evoluzione stilistico-compositiva verghiana, dalla ricerca della rappresentazione dei caratteri e dei «drammi intimi» dei personaggi alla rappresentazione del loro rapporto con la società in cui sono inseriti; vedi S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 134.

⁵⁹ Ivi, p. 123.

⁶⁰ Si cita dalla già menzionata edizione di *Tutto il teatro* di Verga, curata da Gianni Oliva, adducendo in parentesi la scena in numero romano e la pagina in cifre arabe.

Più articolato il panorama dei *toscanismi*, che va dal mero tratto di superficie, come *cotesto*:

Turiddu. Ah, sai anche *cotesto*? (I 219)

a elementi lessicali di maggior respiro connotativo:

Zio Brasi. Mi vuol sempre *cimentare*, quel diavolo di mia moglie (I 210).

Il toscanismo, comunque, chiosato da Oliva con «mettere alla prova, ma anche infastidire» parrebbe di origine lessicografica. In questo caso la fonte verghiana non sembrerebbe il Macaluso Storaci che traduce il sic. *Spruvari* «mettere alla prova» con «*Provare*, nel senso di *Sperimentare*», ma il Mortillaro che italianizza il siciliano *Pruvari* proprio con «fare prova, cimentare, sperimentare»⁶¹.

Turiddu. Allora vacci anche tu: ché qui *ci abbado* io (II 218).

È significativo che anche in questo caso il toscanismo risulti da un sicilianismo originario tradotto con l'aiuto del dizionario: alla voce *Accura*, infatti, il Macaluso Storaci riporta i verbi fraseologici *Stari accura*, *Teniri accura*, fornendo come equivalenti toscani *Stare attenti*, *Badare*. Indicativo il riscontro del TB, che chiosava *Abbadare* come «fermarsi coll'attenzione per meglio conoscere», specificandone tuttavia le distinzioni semantico-pragmatiche: «Chi parla, per farsi ascoltare, non direbbe *abbadi*, ma *badi*. Chi vuol avvertire di pericolo o danno, dice *Ci abbadi*. In questo senso è più familiare, e forse più efficace di *badi*».

Sempre di estrazione vocabolaristica un'altra locuzione toscana, che traduce il sic. *Parrari ccu lu seriu*:

Santuzza. Non sono ubriaca, compar Alfio, e *parlo da senno* (V 223).

Il Mortillaro, s.v. *Seriu*, così spiega l'espressione: «Parlare con serietà. Parlare in sul serio» e adduce anche il sintagma avverbiale *Supra lu seriu*:

⁶¹ Si noti comunque che il Mortillaro costituì la base compilativa per i successivi dizionari dialettali, come il Traina e il citato Macaluso, entrambi notoriamente consultati dal Verga.

«con tutto l'animo. Sul serio: di buona fede», con ulteriori strutture fraseologiche: «*Diri ccu tuttu lu seriu*. Dire seriamente più che uno può; Dir del miglior senno che uno abbia; parlare, dire da senno, da buon senno, sul saldo, in sul saldo»⁶². Il TB, s.v. *Senno*, conferma il significato del toscano *da senno*: «avverbialmente, e vale In sul sodo, seriamente, contrario di Per celia, o Leggermente».

Ai fini della caratterizzazione stilistico-contestuale può risultare altresì significativo il commento di Oliva che in nota chiosa *abbado* come «voce pop. per *bado*»⁶³, confortando la nostra impressione che nel rafforzare il verbo toscano col prefisso il Verga abbia voluto riprodurre, nella parola da rappresentare nell'esecuzione teatrale, la pregnanza fonetica del sic. *Accura*.

Santuzza. Più tardi una vicina che veniva pel *filato* mi disse di aver visto comparire Turiddu lì dalle nostre parti, dinanzi all'*uscio* della gnà Lola (I 216)

Anche in questo caso convivono un siculo-toscanismo, come *filato* (per cui cfr. Macaluso Storaci, s.v. *filatu*), e un toscanismo autentico come *uscio*, poi generalizzato nell'uso verghiano e attentamente distinto dal sinonimo *porta*, salvo, ovviamente, specifiche esigenze stilistiche⁶⁴. Stupivano il Russo toscanismi come *vetturale* o *matta*, che invece, come fa rilevare la Barsotti, risultano elementi di superficie tuttavia adeguatamente amalgamati nel contesto di base siciliano⁶⁵.

In generale, comunque, in *CR* il toscanismo riesce abbastanza inte-

⁶² Spiegazioni consimili si trovano alle voci *Seriamenti*: «con serietà, seriamente, in sul serio, da senno, sensatamente, seriamente»; e *Seriu*: «*Supra seriu*, o *'nseriu*: «posto avverbialmente, vale in sul saldo, da senno, con serietà, seriamente, in sul serio, o sul serio». Il Macaluso Storaci si limitava a tradurre *Supra lu seriu* (s.v. *Seriu*) con «seriamente, sul serio, in sul serio», sicché in questo caso non può considerarsi una fonte verghiana.

⁶³ Cfr. G. VERGA, *Tutto il teatro*, ..., p. 218, nota 12.

⁶⁴ Cfr. L. SALIBRA, *Il toscanismo nel Mastro-don Gesualdo*, Firenze, La Colombaria, 1994, pp. 39-40, e G. ALFIERI, *Imnesti fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV, 1980, pp. 221-96, EAD., *Verga e il toscano*, in AA. VV., *Letteratura lingua e società. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo, 1989, pp. 245-57, EAD., *Il «non grammatico» Verga: assaggi di lettura retorica sul finale dei «Malavoglia»*, in *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra, Siena, Protagon, 2005, pp. 161-182; G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in Id., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 7-89.

⁶⁵ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 65.

grato nel tessuto linguistico del dramma e il più delle volte coincide con un siculo-toscanismo (bastino gli esempi di *core* e *limosina* nella stessa scena del precedente esempio, e si osservi che in *limosina* Oliva avvertiva una venatura popolare⁶⁶, confermata dal TB, s.v.). Più rappresentativo di altri esempi, data la veemenza situazionale del contesto, è il caso di *risicare* per “rischiare”, la cui occorrenza si registra nella medesima scena cruciale di *CR*:

Turiddu. Lui! Ah, è questo il grande amore che mi porti? che vai a mettere di queste pulci nell'orecchio di compar Alfio? e *risichi* di farmi ammazzare? (II 218).

La sovrapponibilità di sicilianismo e toscanismo è garantita dal Macaluso Storaci che, alla voce *Risicari*, rinvia ad *Arrisicari*, chiosato con *Arrischiare*, *Arrisicare*, laddove, al lemma *Risicu*, addiceva gli equivalenti *Risico*, *rischio*. Il TB, s.v., garantisce la venatura popolaresca di *Risicare*, attestato nella poesia giocosa e nella paremiologia toscana.

Come in altri casi, dunque, la caratterizzazione popolare è affidata dal Verga al colore locale, realizzato, ove possibile naturalmente, su base sopradialettale, e non limitato a un'iper caratterizzazione idiomatica univocamente siciliana.

La tendenza si ripete sull'ordine sintattico, con enunciati di sicura equipollenza siculo-toscana, come il seguente:

Pippuzza. *Volet'ova*, gnà Nunzia? (I 211).

Si osservi che l'enunciato ricalca fedelmente il siciliano *Vuliti ova?*, benché l'elisione e la monottongazione orientino decisamente verso il toscano. Da non sottovalutare, ai fini della sonorità del parlato teatrale nell'esecuzione scenica, l'effetto allitterante creato dalla ripetizione di *v* e di *o*.

Analogo il caso di un altro sicilianismo coincidente con un settentrionalismo, adoperato da compar Alfio per apostrofare la zia Filomena che lo sollecita ad andare a messa:

Vengo, vengo, *pittima!* Lasciatemi contare i denari (I 214).

⁶⁶ Basti vedere il commento a pie' di pagina: «voce pop. per *elemosina*» (Cfr. G. VERGA, *Tutto il teatro...*, p. 216, nota 11). Si veda TB, s.v., che adduce attestazioni nella paremiologia e nella favolistica toscana.

Come avverte Gianni Oliva nel commento, si tratta di una «parola di origine veneziana assimilata dai dialetti meridionali»⁶⁷, compreso il siciliano. Lo garantisce il Macaluso Storaci, s.v.: «Si disse già per una decozione d'aromati in vino prezioso, per mitigare dolori e confortare: *Pittima* oggi adoperasi per persona noiosa e molesta: *Pittima*». La diffusione toscana del termine è garantita dal TB che, s.v., adduce, oltre al senso farmacologico di «decocto» e «impiastro», attestato da vari secoli, il senso figurato di «uomo noioso che mai non vuole spiccarsi d'attorno», la cui toscanità era garantita dal Fanfani. Il Macaluso Storaci, s.v., conferma l'assimilazione del venetismo, censurato peraltro dal Russo, in siciliano»⁶⁸.

Degna di nota anche l'ulteriore occorrenza di un settentrionalismo:

Gnà Nunzia. Via, perché oggi è Pasqua, un soldo l'uno! Ne piglio dodici: ma uno me lo darai per giunta, in regalo. Mettile insieme alle altre, là... Senza romperle, bada! E te' i danari. Un pugno di *palanche* ti porti via, guarda! (I 211).

È significativo che il termine, di marcata origine lombardo-veneta, e poi diffuso anche in Toscana, sia adoperato dal Verga, come dimostra il contesto, proprio nell'accezione più spiccatamente toscana di «soldo»⁶⁹, di probabile divulgazione postunitaria. Ancor più degno di nota poi che il settentrionalismo *palanche* conviva, nel contesto siciliano di *CR* con sinonimi siculo-toscani come appunto *soldo* (cfr. sic. *soldu*) e *danaro* (cfr. sic. *dinaru*), nonché con sicilianismi sintagmatici come *per giunta* (cfr. sic. *pri giunta* «in aggiunta»⁷⁰). Quantomai rilevante poi che quest'ultimo, come ci testimonia la copia autografa definitiva di *CR*, risulti da una correzione apportata in bozze, sostituendo il costrutto dialettaleggiante *di giunta*, for-

⁶⁷ Cfr. G. VERGA, *Tutto il teatro...*, p. 214, nota 10. Si veda in proposito anche M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, DELI. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli 1999 (2a edizione), s.v.

⁶⁸ La sicilianità del termine era stata segnalata anche da A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 66.

⁶⁹ Cfr. ancora M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, DELI... , s.v. L'accenno alla diffusione toscana è addotto dalla stessa fonte che cita in proposito il *Dizionario della pronunzia toscana* del Fanfani nell'edizione del 1863, che appunto specificava: «così chiamano in Toscana il Soldo della lira nuova, o pezzo da cinque centesimi». Circa l'accezione più generale del termine si adduceva la testimonianza del Panzini, dall'edizione datata 1905 del *Dizionario moderno*: «*palanca, palancone, palanchetta*: vive voci lombarde e venete per indicare le monete di rame».

⁷⁰ Cfr. S. MACALUSO STORACI, s.v. *Junta*: «Accrescimento: *Giunta*. Quello che dai venditori si dà per soprappiù fatto il mercato: *Giunta, Vantaggio*».

se per intervento del proto o dell'editore⁷¹.

Interessante il caso di un altro toscanism, giustapposto a un sicilianismo per stemperare l'eccessiva caratterizzazione dialettale di uno dei contesti più connotati del dramma rusticano. Mi riferisco al deittico *fuorivia* ("fuori, lontano"), che occorre una prima volta nel racconto delle imprese amorose di Turiddu da militare con le donne di *fuorivia*⁷², e ritorna poi, esplicitato nell'incidentale immediatamente seguente che ricalca invece il siciliano *all'acqua e o ventu* (ma cfr. anche *o straventu*)⁷³, nella rivelazione del tradimento di Lola da parte di Santuzza:

Santuzza. Dico che mentre voi siete fuorivia, all'acqua e al vento, per amor del guadagno, comare Lola, vostra moglie, *vi adorna la casa in malo modo!* (V 222).

I vocabolari siciliani ottocenteschi non riportano l'avverbio di luogo⁷⁴, mentre il TB lo adduce regolarmente, s.v. *Fuori*, attestandone la toscanità:

Fuori via, tutt'una voce, dice più del semplice *Fuori*; e presenta per lo più immagine di movimento; Cercarlo, Trovarlo fuori via; Praticare fuori via; Fanf. È andato fuori via. È uomo di fuora via.

Come siculo-toscanismo si qualifica l'imperativo apocopato *te' "tieni"*, che vedremo tornare in *IP*, senza contare il toscanism *bada*, indotto, come si è visto, dalla traduzione lessicografica del sic. *stari accura*.

Ben più netto il caso di un altro settentrionalismo, volto palesemente a caratterizzare l'esperienza del servizio militare di Turiddu nel Norditalia e a sancirne gli esiti galanti:

Turiddu. Parola mia, comare Camilla! I bersaglieri, sapete bene, sono come il miele per le donne...con quelle piume. Bel *moretto* di qua, occhiate che volevano dire dall'altra parte... (VI 225).

⁷¹ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1986, p. 152.

⁷² Cfr. CR, VI 225: «Gnà Lola. Chi sa quante ne avete fatte di queste galanterie colle donne di laggiù, fuorivia, mentre eravate soldato! Si vede che ci avete pratica!»

⁷³ Cfr. S. MACALUSO STORACI, s.v. *Straventu*: «ò *straventu*, posto avv. all'aria aperta, fredda».

⁷⁴ Labile l'attestazione del Piccitto-Tropea che adduce una forma aggettivale *foravia* come termine del gioco della briscola, o come elemento del sintagma *genti di foravia* «forestieri»; vedi G. PICCITTO - G. TROPEA, *Vocabolario siciliano*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977-2005, d'ora in poi VS).

In definitiva il toscanismo lessicale o fraseologico, in sé o come elemento maieutico di settentrionalismo, costituisce la base espressiva che assicura a *CR* la dimensione idiomatica media e colloquiale, laddove la sicilianità, come vedremo, rimaneva affidata alla sintassi⁷⁵. Lo conferma una lettera al Capuana, bisognoso di correttivi sulla posologia idiomatica della sua *Malìa*:

I toscanismi di cui ti parlavo saranno due o tre, *bono* ad esempio, e poi dei vocaboli e modi di dire che sono puramente e semplicemente italiani della lingua parlata generalmente che mi stonano con quel mirabile *tono* di verità e di *colore* locale che hai saputo dare alla parlata della commedia, *smettono* ad esempio della 8^a pagina: io, *mineolo*, avrei detto *se non la finiscono*⁷⁶.

Si tratta di un documento illuminante sulla percezione e gestione verghiana del dato idiomatico toscano, considerato come ingrediente indispensabile per la comprensibilità e italianità del testo, narrativo o teatrale, di marca verista, ma da commisurare sempre al dato idiomatico regionale (siciliano innanzitutto, ma anche milanese come in *IP*). Così, come suggeriva al Capuana, meno sensibile e vigile di lui rispetto alla coloritura stilistica della propria scrittura, il toscanismo troppo marcato come *bono* andava evitato in quanto elemento stridente in un contesto caratterizzato localmente. Laddove invece si potesse istituire una corrispondenza tra siciliano e toscano, erano preferibili quelli che Giovanni Nencioni ha definito *toscoitalianismi*,⁷⁷ e che il Verga segnalava all'amico come vocaboli e modi di dire «puramente e semplicemente italiani della lingua parlata generalmente».

La stessa linea orientativa era mantenuta dal Verga per il registro diamesico del parlato da riprodurre in *CR*. In un'ampia serie di casi infatti si avverte una larvata presenza di idiomatismi o di modi figurati, puntualmente delocalizzati dall'autore nel tentativo di oggettivare il linguaggio delle scene popolari rusticane, mantenendo sempre il registro colloquiale, ma realizzando soluzioni equidistanti dal siciliano così come dal toscano.

⁷⁵ L'acuta notazione, confermata dalla nostra analisi, si deve a Carmelo Musumarra (*Il linguaggio...*, p. 23), che segnalava la contiguità in *CR* di un efficace *che* polivalente e delle forme lessicali toscane *maniscalco* e *baio*.

⁷⁶ La lettera è datata Milano 16/1/1892 (in G. RAYA, *Carteggio...*, pp. 341-342).

⁷⁷ Cfr. G. NENCIONI, *Essenza del toscano*, in ID., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 32-56.

Esamineremo in una rapida lettura escursiva gli esempi:

Turiddu. Finiamola! Me ne vado per *troncare queste scenate!* (IV 222).

Comare Camilla. *A queste allegrie vi ci trovate sempre voi!*

Turiddu. [...] O madre! Che *ne avete ancora di quel buono?* (VI 225)

Gnà Lola. *Chi sa quante ne avete fatte di queste galanterie colle donne di laggiù, fuorivia*, mentre eravate soldato! *Si vede che ci avete pratica!* (VI 225).

Comare Camilla. Questa poi *andate a contarla ai morti*.

Turiddu. Parola mia, comare Camilla! I bersaglieri, sapete bene, sono come il miele per le donne...con quelle piume. Bel moretto di qua, *occhiate che volevano dire dall'altra parte...* (VI 225).

Turiddu. Dite le donne, piuttosto! che prima vi fanno mille giuramenti; e poi, quando un povero diavolo se n'è andato lontano, che *il cuore l'ha lasciato via*, e la testa anche, e non mangia, e non dorme più, pensando sempre a una cosa, tutt'a un tratto gli arriva come una schioppettata la notizia: - Sai? la tale si marita! - Come se vi pigliasse un accidente!

Zia Filomena. *Matrimoni e vescovati dal cielo destinati*⁷⁸.

Gnà Lola. Voi che ci credete? Che ci credete che pensano sempre a una cosa quando son via, in mezzo alle altre donne? e non le guardano neppure?

Lo volete vedere che subito poi si mettono il cuore in pace colla prima che gli capita? (VI 225-226).

L'ultimo dei contesti citati si rivela particolarmente indicativo ai nostri fini, in quanto i tratti stilistici delocalizzati, qui marcati col corsivo, convivono con espressioni figurate panitaliane come *essere come il miele*, *mettersi il cuore in pace*, *pensare sempre a una cosa*, con stereotipi come *non mangiare e non dormire per amore*, e con sicilianismi idiomatici come il proverbio segnalato in corsivo dallo stesso autore, o infine con espressioni pseudoproverbiale come *arrivare come una schioppettata* (*arrivari o esseri comu 'na scupittata*), che ristabiliscono la giusta dose di coloritura locale.

Si veda, nella stessa linea interpretativa, l'addensarsi di stereotipi delocalizzati nella risposta di Turiddu alla madre che si rifiuta di brindare con lui:

È in collera perché so io... *Vecchi benedetti! che non si vogliono rammentare di quel che hanno fatto in gioventù!* Alla vostra salute, gnà Lola! Voi, comare Camilla! Bevete, zio Brasi. Oggi *vogliamo uccidere la malinconia!* (VI 226).

⁷⁸ Il corsivo del proverbio, già ampiamente collaudato nei *Malavoglia*, è dell'autore.

Potrebbe stupire, a prima vista, l'opzione dell'autore per l'aulico *uccidere* nella formula finale, dove sarebbe riuscito più consono allo stile popolare *ammazzare la malinconia*. Ma, a un'osservazione più meditata e attenta all'intera estensione del testo di *GR*, si avverte l'autentica motivazione della scelta del Verga, che si riservava il più connotato *ammazzare* per la drammatica interiezione del finale, accontentandosi per il brindisi di Turiddu del più neutro *uccidere*. Da non sottovalutare che il verbo *ammazzare* è costantemente adoperato da Turiddu e Santuzza, in reciproca o rispettiva referenzialità, negli accalorati duetti che caratterizzano il loro scambio dialogico.

Dello stesso tenore, infine, il drammatico addio di Turiddu alla madre:

Dico così, *come parla il vino*, che ne ho bevuto un dito di soverchio, e vado a far quattro passi per dar aria al cervello. E se mai... alla Santa, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi, madre (VIII 228).

Come si vede, anche in questo caso, i moduli delocalizzati e riletteralizzati (*vado a far quattro passi per dar aria al cervello*) alternano con idiomatismi occultati nel contesto (*ne ho bevuto un dito di soverchio*, sic. *viviri tanticchiedda suverchii*) e con uno stereotipo panitaliano come *non aver nessuno al mondo*, e con l'efficace metonimia *come parla il vino*.

Non diversa la situazione esemplificativa del *codice gestuale*, che ricalca i moduli già felicemente sperimentati dall'autore per la scrittura novellistica e per *I Malavoglia*⁷⁹, e sembra costituire, col linguaggio rituale e gergale, uno degli elementi di continuità, sul piano degli aspetti tecnici, con il precedente teatro popolare siciliano, incarnato dai *Mafiusi* di Mosca e Rizzotto⁸⁰.

Si riscontrano innanzitutto gesti altamente caratterizzanti dell'ethnos, come *le mani sul ventre*, che denotano l'attitudine di riposo delle donne a fine giornata, come nella didascalia della scena iniziale di ambientazione del dramma:

La zia Filomena s'affaccia sull'uscio della sua casetta *colle mani sul ventre* (I 211).

⁷⁹ Si veda in proposito G. ALFIERI, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», 4, 1987, pp. 7-77 e T. TELMON, *La gestualità narrativa verghiana. Un esercizio di lettura*, in AA.VV., *Vita dei campi (1880-1897)*, in «Annali della Fondazione Verga», 17, 2000, pp. 215-239.

⁸⁰ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 48.

Nella spettacolarizzazione del lutto implicata dal dramma, invece, perde la sua connotazione ancestrale il gesto delle *mani sul ventre* che nella scrittura narrativa alludeva con elevatissimo tenore simbolico alla comunicazione della perdita di un familiare tra le comari. La tragica morte di Turiddu, infatti, viene annunciata dal notissimo urlo di Pippuzza, accompagnato dalla seguente didascalia d'autore:

Tutti corrono verso il fondo vociando; la gnà Nunzia colle mani nei capelli, fuori di sé. Due carabinieri attraversano correndo la scena (IX 229).

Ancora in ambito muliebre si segnala una gestualità sempre culturalmente connotata, relativa al pianto, vissuto come atteggiamento da dissimulare o da celare dietro indumenti schermo tipici dell'abbigliamento regionale ed epocale. Anche in questo caso, ovviamente, l'occorrenza testuale si registra nelle didascalie, che in Verga hanno funzione esclusivamente scenica⁸¹:

Santuzza (*scoppiando a piangere col viso nella mantellina*) (I 212)

Santuzza (*celandosi il viso nel grembiale, e scoppiando in lagrime*) (I 215).

La mantellina è lo spazio "abitativo" consentito alle donne per vivere e nello stesso tempo esibire la propria condizione socio-culturale, nel caso più semplice per il più tradizionale gesto di culto reverenziale all'ingresso in chiesa, che può presentarsi in cooccorrenza con un gesto scaramantico:

zia Filomena (*facendosi il segno della croce*). Lontano sia! *Chiude l'uscio a chiave, e si mette la mantellina in capo, avviandosi verso la chiesa* (I 213).

Ovvero può figurare isolatamente:

Santuzza. No, in chiesa non ci posso andare, gnà Nunzia.

Gnà Nunzia (*spiegando la mantellina e mettendosela sul capo*)

⁸¹ Lo ha osservato efficacemente Carmelo Musumarra, marcando il contrasto con altri drammaturghi siciliani, in particolare Pirandello (nella cui scrittura teatrale «assecondano il ragionamento dei personaggi», e Rosso di San Secondo presso il quale «costituiscono un testo poetico a sé stante»; cfr. *Il linguaggio...*, p. 26).

Più complesso il gesto di occultamento della vergogna, come nel caso di Santuzza che maschera il suo disonore e il suo stato di gravidanza nascondendosi, anzi quasi rifugiandosi nell'indumento tradizionale:

La gente comincia a tornare dalla chiesa e si disperde a destra e a sinistra. Turiddu Macca, la gnà Lola, comare Camilla, la gnà Nunzia, la zia Filomena vengono avanti senza badare a Santuzza che resta verso la viottola in fondo a destra, imbacuccata nella mantellina. Solo lo zio Brasi, che viene l'ultimo, accorgendosi di lei:

Zio Brasi. O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno!
Santuzza. Sono in peccato mortale, zio Brasi! (V 224)

Si rivela semplicemente connotata sul piano situazionale la metafora gestuale che la stessa Santuzza adopera, con rinforzo mimico sottolineato dalla didascalia d'autore, per enfatizzare il voltafaccia del suo vecchio spasimante nel racconto della sua vicenda amorosa alle comari, risolto in un lungo monologo diegetico:

Dopo, come lo seppe lei, quella mala femmina, diventò gelosa a morte; e si mise in testa di rubarmelo. Mi cambiò Turiddu di qua a qua.
Col gesto della mano. (I 216)

Può riuscire indicativo rilevare che in dialetto il modo di dire corrispondente sarebbe più propriamente *Canciarì da cussì a cussì*, forse vago rispetto alla potente deissi del gesto⁸².

Anche il *linguaggio figurato e formulare* riveste nella scrittura drammaturgica la pregnanza espressiva e simbolica che mostrava nella scrittura narrativa⁸³. Come è stato opportunamente rilevato, l'addensarsi dello stile aforistico nelle scene centrali del dramma contribuisce efficacemente, con l'uso della terza persona, all'oggettivazione del dialogo. Si realizza così un effetto di «staticità della fase mediana» del dramma, in cui tutti i personaggi rispecchiano nelle pertinenze discorsive la caratterizzazione prefissata e si attutisce il rilievo del protagonista, grazie anche al costituirsi

⁸² La Barsotti adduceva invece a riscontro una ritraduzione del modulo «Mi canciau Turiddu di cca a cca», senza precisarne, come in tutti i casi consimili, la fonte (*Verga drammaturgo...*, p. 64).

⁸³ Cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983.

di «un coro, non come mosaico di voci identificabili, ma come unità indefinita di una società omogenea»⁸⁴.

Basti qui rammentare solo alcuni esempi rappresentativi, come il modo di dire *avere una spina nel cuore*, ulteriormente metaforizzato con la sostituzione del referente:

Santuzza. Ah gnà Nunzia! *che chiodo c'è qui dentro nel mio cuore!* (I 212)

Si noti che si tratta di uno dei modi di dire più connotati dei *Malavoglia*, dove viene adoperato pressoché univocamente per alludere al dolore di Maruzza⁸⁵.

Meno implicato simbolicamente il nesso fraseologico *mettersi il cuore in pace*:

Gnà Nunzia. Be'! Poi al suo ritorno la trovò maritata con compar Alfio il Licodiano, e *si mise il cuore in pace*.

Santuzza. Ma essa no! *Essa non se lo mise il cuore in pace*. (I 214).

Sempre Santuzza cosparge l'appassionato racconto del suo innamoramento di espressioni figurate o pseudoproverbiale:

Egli si metteva a cantare sotto la mia finestra per far dispetto a lei che s'era maritata con un altro. Tanto è vero che l'amore antico non si scorda più. Io come lo sentivo cantare quel cristiano, *sembrava che il cuore mi scappasse via dal petto* (I 215).

L'espressione sottolineata è anch'essa ripresa dai *Malavoglia*, dove, in analoga referenza situazionale, stava a connotare il tenero innamoramento di Mena nei confronti di compare Alfio.

Con la medesima allusività si ritrova in *CR* un modo figurato che nei *Malavoglia* connotava sistematicamente la tresca fra don Michele e la Santuzza, e nel dramma è adoperato dall'ambiguo stalliere per fare le sue profferte alla ragazza già sedotta da Turiddu:

zio Brasi. Ah, voi non andate neppure alle funzioni di Pasqua, comare Santa? *Volete che recitiamo insieme il santo rosario?*

⁸⁴ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 129. Per le considerazioni precedenti, si vedano le pp. 131-132.

⁸⁵ Cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura...*, pp. 62-65.

Santuzza. Lasciatemi stare
zio Brasi. Eh!... che non vi mangio, diavolo!... Come se non si sape-
se... (I 217)

Nello stesso contesto ancora lo stesso personaggio connota con una similitudine arguta il proprio atteggiamento verso il culto religioso:

zio Brasi. Vedete, io faccio come il campanaro, che chiama la gente in chiesa, ma lui ne sta fuori. (I 217)

Effettivamente, il dialogo tra i due ex innamorati, già di per sé tendente al melodramma grazie al ritmo discorsivo duettante⁸⁶, è costellato di espressioni idiomatiche correnti, che acquisiscono particolare rilievo emotivo nella situazione da cui scaturirà il dramma finale:

Turiddu. Ah, è questo il grande amore che mi porti? Che vai a *mettere di queste pulci nell'orecchio* di compar Alfio? (II 218)

Santuzza. No, non posso tacere, che *ho la rabbia canina in cuore!* Ora come farò se voi mi abbandonate?

Turiddu. Io non ti abbandono, se tu non *mi metti colle spalle al muro.* (II 219)

Turiddu. Non voglio esser *menato pel naso*, intendi?

Santuzza. Tu puoi *camminarmi coi piedi sulla faccia*, ma essa no (IV 222)

Significativa anche l'occorrenza di metonimie dotate di forte carica connotativa, secondo una strategia retorica già collaudata nei *Malavoglia*⁸⁷. Una prima volta il tropo di contiguità serve a identificare l'istituzione su cui, insieme a quella religiosa, si incardina la realtà locale⁸⁸, vale a dire i carabinieri nella percezione visiva di compar Alfio, il quale proclama di saper difendere da sé il proprio onore:

Due carabinieri in tenuta escono dalla caserma e si allontanano pel viale della chiesa.

I miei interessi me li guardo io, da me, senza bisogno di *quelli del pennacchio* (I 213).

Come si vedrà, i carabinieri come elemento omologante della realtà

⁸⁶ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, pp. 132-133.

⁸⁷ Cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura...*, pp. 117-130.

⁸⁸ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 144.

sociopolitica italiana postunitaria, ricorreranno anche in *IP*, sempre con allusività metonimica.

Nel secondo caso, invece, è Santuzza a connotare con un'efficace metonimia la veridicità della propria delazione al carrettiere tradito dalla moglie Lola:

compar Alfio. [...] Ma se mentite, per l'anima dei miei morti! Vi giuro che *non vi lascerò gli occhi per piangere*, a voi e a tutto il vostro infame parentado!

Santuzza. Piangere non posso, compar Alfio, e *questi occhi non hanno pianto neppure quando hanno visto* Turiddu Macca che m'ha tolto l'onore, andare dalla gnà Lola vostra moglie! (V 223)

Come si vede dalla citazione dell'intera sequenza dialogica, la metonimia degli occhi si innesta da una parte con l'espressione fraseologica ridondante *vedere con questi occhi*, atta a ribadire l'autenticità della testimonianza, e rinvia dall'altra all'espressione figurata con la quale compar Alfio aveva minacciato Santuzza in caso di eventuale mendacità, e che a sua volta consiste in una metafora riletteralizzata. Secondo una procedura semantico-stilistica assai congeniale alla sua pratica scrittoria, il Verga parte infatti dal modo di dire *non lasciar gli occhi per piangere*, azzerandone il senso figurato di "lasciare privi di ogni mezzo di sostentamento", per recuperarne il senso letterale, con risultati di innegabile efficacia espressiva.

In tutta una serie di casi ci si imbatte in strutture di linguaggio formulare o connotato etnicamente; vale la pena di scorrere rapidamente qualche esempio, adducendo in parentesi l'espressione siciliana di sostrato:

Santuzza. Ieri sera venne a dirmi - Addio, *vado per un servizio* (I 216; *vaju pri 'n sirbizzu*).

Gnà Nunzia. (*facendosi la croce*) O figlia di Dio, cosa mai vieni a contarmi la santa giornata ch'è oggi!...

Santuzza. Ah! che giornata spuntò oggi per me, gnà Nunzia! (I 216; O *figghia do Signuri, chi mi veni a cunti a santa jurnata ca è oggi?*)

Santuzza. Non lo so. L'aspetterò qui (*accennando la panca accanto l'uscio*) *come una poveretta di limosina!* (I 216; *aspittari comu 'na puwiredda*⁸⁹).

⁸⁹ Si noti come la traduzione italiana richieda in questo caso l'espansione con il sintagma determinante *di limosina*, in quanto il semplice paragone dialettale avrebbe potuto ingenerare una certa ambiguità con l'aggettivo *poveretta*, inteso in senso morale e non economico, che in siciliano si direbbe invece *mischinedda*.

Ed essa non vi ha rubato a me per gelosia? *E non mi sento qui dentro il fuoco per voi* che mi tradite? (II 219; *sintirisi o aviri u focu dintra*)

Gnà Lola. Non v'incomodate per me, compare Turiddu, che *la strada la so coi miei piedi*, e non voglio guastare i fatti vostri (III 221; *a strata a sacciu ch'e me' peri*)

Turiddu. Tu piuttosto! Vuoi farmi l'affronto di mostrare a tutto il mondo che non sono padrone di muovere un passo; che *mi tieni sotto la tua scarpa* come un ragazzo!... (IV 222)

Compar Alfio. Pel nome di Dio, gnà Santa, che se siete ubriaca di buon'ora la mattina di Pasqua, *vi faccio escire il vino dal naso!* (V 223)

Più implicati dal punto di vista della referenza ambientale rusticana alcuni contesti pertinenti al concitato dialogo tra Santuzza e Turiddu:

Santuzza. Sì, compare Turiddu siete padrone di *scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello*, se volete, che vi leccerei le mani come un cane (II 219)⁹⁰.

Non diversi i toni della conversazione piena di pathos fra la stessa Santuzza e compar Alfio, in cui l'iterazione di espressioni e battute contrappunta e rafforza l'effetto duettistico del precedente dialogo di Turiddu e Santa⁹¹:

Santuzza. Me ne importa per voi che, mentre girate il mondo a buscarvi il pane e a comprar dei regali per vostra moglie, *essa vi adorna la casa in altro modo!*

Compar Alfio. Cosa avete detto, comare Santa?

Santuzza. Dico che mentre voi siete fuorivia, all'acqua e al vento, per amor del guadagno, comare Lola, vostra moglie, *vi adorna la casa in malo modo!* (V 222).

⁹⁰ Ho ritenuto opportuno introdurre una virgola dopo la proposizione ipotetica (*«se volete che ecc.»*), benché tanto l'edizione di Natale Tedesco (Milano, Mondadori, 1980, p. 39), quanto quella di Gianni Oliva (Milano, Garzanti, 2000, da cui qui si cita), non rechino alcun segno di interpunzione. Senza la virgola, infatti, risulterebbe alterato il senso e l'impianto sintattico del contesto, poiché la subordinata introdotta dal *che* polivalente sarebbe dipendente dall'ipotetica precedente, che in realtà è un'incidentale, e non dall'oggettiva implicita (*«di scannarmi colle vostre mani, ecc.»*).

⁹¹ Osservava in proposito Ferrone: «Le battute successive [ai duetti di Turiddu e Santa] non sono particelle staccate che realizzano l'unità nella definizione di un carattere, ma valgono come veri e propri versetti di un componimento poetico, dotato di una sua complessiva armonia e unità» (*Il teatro...*, p. 149).

Degna di nota anche la riformulazione del secondo enunciato della ragazza, in cui si depotenzia il tenore idiomatico della prima versione delatoria dell'adulterio e si rinçara la connotazione dell'infedeltà di Lola, che tradisce il marito devoto e laborioso infangando il suo onore. Sarà interessante ricostruire la matrice dialettale della perifrasi con cui sia nel testo novellistico che in quello drammaturgico viene designato l'adulterio: *vi adorna la casa*, in effetti, sembrerebbe un'espressione in codice che cela una pregnante allusività. Si osservi innanzitutto che *adorna* fa rima con *corna*, costituendo – secondo una procedura stilistica usuale in Verga – un fattore ritmico-evocativo non certo casuale ai fini diegetico-rappresentativi. Basti rileggere il testo della novella in cui la battuta di Santa è pressoché identica a quella del dramma:

Avete ragione di portarle dei regali [...] perché mentre voi siete via vostra moglie *vi adorna la casa!*⁹²

È altresì indicativo ai fini della convinta soluzione stilistica verghiana che nell'apparato della versione novellistica di *Cavalleria rusticana* non risultino varianti per questa battuta.

Alla base della sagace insinuazione di Santuzza sembrerebbe esserci la locuzione dialettale, anzi propria secondo il VS (s.v. *Azzizzari*) di Catania e Ragusa, *azzizzari la casa*, che letteralmente vale "rassettare, tenere in ordine la casa" o «adornare, rassettare con diligenza», secondo il Macaluso Storaci (s.v. *Azzizzari*), che, ancora una volta, si rivela la fonte delle traduzioni verghiane dal siciliano. Il Mortillaro (s.v.), basato sulla varietà palermitana e occidentale del dialetto, suggerisce per il verbo *azzizzari* la connotazione ironica di «procacciarsi dei guai», che potrebbe anche non essere estranea alla scelta espressiva verghiana, ma non attesta il modulo *azzizzari la casa*, confermandone dunque l'estrazione etnea. Adduce invece i sinonimi *cunsari* o *cunzari* (tradotto con «adornare, abbellire, racconciare») e *arrisittari* «riordinare, rassettare», diffusi anche nella Sicilia orientale che comunque ribadiscono in negativo la vera origine dell'espressione figurata di CR.

Può risultare istruttivo il confronto con la connotazione dell'adulterio di Mara in *Jeli il pastore*, dove il Verga ricorre a una locuzione idiomatica di matrice siciliana, ma con integrale corrispondenza toscana, per coniare la 'ngiuria di *Corna d'oro* che sarà appioppata allo sfortunato protagonista

⁹² G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 79.

della novella e ai suoi discendenti⁹³:

Ora che don Alfonso vi ha preso la moglie, vi pare di essere suo cognato, e avete messo superbia che vi par di essere un re di corona con quelle corna che avete in testa.

Il fattore e il campaio si aspettavano di veder scorrere il sangue a quelle parole; ma invece Jeli rimase istupidito come se non le avesse udite, o come se non fosse stato fatto suo, con una faccia da bue che le corna gli stavano bene davvero.

[...] Fu da quel momento che lo chiamarono per soprannome *Corna d'oro*, e il soprannome gli rimase, a lui e a tutti i suoi, anche dopo che ei si lavò le corna nel sangue⁹⁴.

Come spesso accade nella scrittura rusticana del Verga, il contesto è pregnante di allusività, sia sul piano culturale rispetto ai valori etici della comunità, sia sul piano semantico in riferimento alla locuzione riletteralizzata *faccia da bue*, anch'essa peraltro risultante da un precedente toscanismo⁹⁵. Sotto il primo aspetto basti richiamare l'altra perifrasi idiomatica *lavarsi le corna nel sangue*, e la precedente espressione *Vi pare di essere suo cognato*, evocativa di un proverbio radicato nell'humus socioeconomica della società arcaica: *Li corna di soru su' corna d'oru, li corna di muggbieri su' corna veri*⁹⁶ relativo alla *fujtina* che libera dall'onere dei festeggiamenti nuziali e soprattutto realizza lo scopo di trovar marito alle sorelle⁹⁷.

Ben più lineare invece il caso della nota, e diffusa anche nel cinema neorealista o nella commedia di costume novecentesca, è la perifrasi adoperata dalla stessa Santuzza per accusare il suo ex amante di averla sedotta e abbandonata:

Santuzza. Piangere non posso, compar Alfio; e questi occhi non hanno pianto neppure quando hanno visto Turiddu Macca che *m'ha tolto l'onore*, andare dalla gnà Lola vostra moglie! (V 223)

⁹³ Cfr. TB, s.v. *Corno*: «Corna d'oro: se il marito ne ha lucro».

⁹⁴ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 44.

⁹⁵ Come rivela l'apparato critico, Verga aveva scritto precedentemente «faccia di grullo» (cfr. Ivi, p. 44, riga 870).

⁹⁶ Cfr. G. PITRE, *Proverbi siciliani*, a cura di A. Rigoli, Palermo, Il Vespro, 1978, ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, 1870-1913, voll. 4, II, p. 95.

⁹⁷ Per le altre implicazioni del densissimo contesto, compresa la paronomasia *Corna-Re di corona*, cfr. D. MOTTA, *Il tessuto narrativo di Vita dei campi fra grammatica e retorica*, Tesi di dottorato in Filologia moderna, Università di Catania, a.a. 2004-2005.

Solo il Mortillaro attesta, al lemma *Onuri*, il senso di «pudicizia» e «castità», senza tuttavia addurre il nesso fraseologico *Livari l'onuri*, diffusissimo nel dialetto parlato; anche il VS, s.v. *Onuri*, segnala come sottolemma il significato di «onorabilità di una donna».

È interessante poi confrontare la versione, per così dire, maschile della perifrasi connotativa della seduzione, nell'accorata risposta di Turiddu alla sfida del carrettiere:

Sentite, compar Alfio, come è vero Dio so che ho torto, e mi lascerei scannare da voi senza dir nulla. Ma ci ho un debito di coscienza con comare Santa, ché son io che *l'ho fatta cadere nel precipizio*; e quant'è vero Dio, vi ammazzerò come un cane, per non lasciare quella poveretta in mezzo alla strada (VII 228).

Il Mortillaro, s.v., riporta il senso figurato di *Pricipiziu*: «perdizione, rovina». Va rilevato che, come in altri casi sopra segnalati, il Verga abbia avvertito il bisogno di alleggerire la densità idiomatica del contesto, cancellando il paragone di matrice dialettale mi lascerei *scannare come un agnello*,⁹⁸ forse inopportuno per l'allusività all'agnello sacrificale della Pasqua in riferimento a un adultero, e comunque già adoperato da Santuzza per connotare la propria assoluta devozione allo stesso Turiddu:

Si, compare Turiddu siete padrone di *scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello*, se volete, che vi leccherei le mani come un cane (II 219)

Densissima di metafore fraseologiche la risposta di compar Alfio a Santuzza che si sente colpevole per la delazione compiuta ai danni dell'ex innamorato:

Scellerata non siete voi, comare Santa. Scellerati non coloro che ci mettono questo coltello nel cuore, a voi e a me. Che *se gli si spaccasse il cuore davvero a tutti e due con un coltello avvelenato d'aglio*, ancora non sarebbe niente! Ora, se vedete mia moglie che mi cerca, ditele che vado a casa a pigliare il regalo pel suo compare Turiddu (V 223).

Sul modo di dire *Aviri un cuteddu a lu cori*, che vale «un dolore, una pena, un pensiero affannoso, una rimembranza amara» (Mortillaro, s.v.), il carrettiere costruisce l'iperbole della coltellata avvelenata da infliggere come

⁹⁸ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio...*, p. 152.

punizione agli adulteri, con un'immagine di truculenza teatrale di sicuro effetto ai fini dell'esotismo siciliano da ammannire al pubblico settentrionale.

Come si avverte, anche in questo caso ci si trova di fronte a un contesto di pregnante allusività, in cui il dramma incombente si cela dietro espressioni apparentemente innocue e pienamente aderenti alla situazione della festività pasquale (come il richiamo al regalo per l'amante). Colpisce altresì la bisemia dell'allocutivo *compare* che, in senso letterale, rinvia ai rapporti sociali della piccola comunità paesana, in cui tutti si rivolgono all'altro con l'appellativo confidenziale, mentre in senso figurato connota ironicamente i rapporti illeciti tra la moglie adultera e il suo amante (cfr. sic. *u compari* "l'amico"). Basti il confronto col contesto di *Pentolaccia*, in cui l'amicizia tra il protagonista della novella e l'amante della moglie, è sancita, oltretutto da una condivisione di affari, da un autentico rapporto di comparatico che lascia intravedere anche una paternità illegittima:

Don Liborio era anche suo socio, tenevano una chiusa a mezzeria; ci avevano una trentina di pecore in comune; prendevano insieme dei pascoli in affitto, e don Liborio dava la sua parola in garanzia, quando si andava dinanzi al notaio [...] a lui in cambio non gli mancava nulla, né il grano nel graticcio, né il vino nella botte, né l'olio nell'orciuolo; sua moglie bianca e rossa come una mela, sfoggiava scarpe nuove e fazzoletti di seta; don Liborio non si faceva pagar le sue visite, e gli aveva battezzato anche un bambino. Insomma facevano una casa sola, ed ei chiamava don Liborio «signor compare» e lavorava con coscienza [...] a far prosperare la società col «signor compare» - il quale perciò ci aveva il suo vantaggio anche lui, e così erano contenti tutti, ché alle volte il diavolo non è brutto come si dipinge⁹⁹.

Inutile poi sottolineare il fitto reticolo di allusività nella lunga sequenza relativa alla sfida e al duello tra i due rivali in amore nell'epilogo del dramma rusticano, opportunamente messo a confronto col testo novellistico originario da Gianni Oliva nelle note di commento alla sua edizione del testo teatrale di *CR*¹⁰⁰.

⁹⁹ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi...*, pp. 118-119. È altresì significativa la variante dell'avvertimento minaccioso di Pentolaccia alla moglie perché non riceva più in casa l'amante: «Se vedo qui un'altra volta "il signor compare" com'è vero Dio, gli faccio la festa!». Al posto dell'espressione virgolettata, infatti, Verga aveva scritto inizialmente «don Liborio» (cfr. apparato critico, righe 109-110).

¹⁰⁰ Cfr. G. VERGA, *Tutto il teatro...*, p. 227.

È significativo che, come rivela il sostrato variantistico, Verga abbia invece sentito il bisogno di attenuare la densità figurativa di un contesto assai connotato, in cui Santuzza racconta con estrema concitazione alla gnà Nunzia, madre del fedifrago Turiddu, come Lola abbia messo in atto la sua seduzione:

Lo so, che si affacciava ogni volta, quando lo vedeva passare dinanzi la mia porta, e me lo rubava cogli occhi quella scomunicata! e cercava di attaccar discorso con lui anche! [*L'ho vista con quest'occhi; di faccia a casa mia!*] – Compare Turiddu, che ci venite a fare da queste parti? Non lo sapete che non ci fu la volontà di Dio? Ora lasciatemi stare che son di mio marito. – La volontà di Dio era per tentarlo! (I 215)

Come si vede, la soppressione del modulo, qui indicato in corsivo tra parentesi quadre¹⁰¹, non solo alleggerisce il corpo discorsivo già affastellato di idiomatismi, ma rafforza la potenzialità connotativa dello stesso modulo, reimpiegato più avanti per asseverare l'accusa di Santuzza in merito al tradimento di Turiddu¹⁰².

Non meno intensa e rappresentativa la connotatività etico-culturale legata al *linguaggio religioso*, con la sua formularità più o meno desemantizzata nella citazione discorsiva dei personaggi popolari. Gli esiti strutturanti di questa scelta semantico-culturale dell'autore rispetto ai personaggi sono stati adeguatamente rilevati da Siro Ferrone: «Dalla religione rituale, dai 'miti' della storia sacra essi ricavano un linguaggio (applicato per ogni argomento con trasposizioni e metafore) che permette di operare una chiara distinzione tra positivo e negativo, tra i rispettosi della tradizione e i colpevoli che la infrangono»¹⁰³.

Ne scaturisce una disseminazione di espressioni caratterizzanti, dall'aggettivo *scomunicato* all'allusività diffusa e generica al *diavolo*, a moduli fraseologici pronunciati ora con tono blasfemo, ora in versione proverbiale, alle invocazioni a Dio e ai santi, che agiscono come sottolineatura ritmico-discorsiva dell'intero testo drammaturgico¹⁰⁴. Basti scorrere qualche esempio, a partire dall'amaro monologo diegetico di Santuzza che riassume a beneficio delle comari l'andamento del suo dramma amoroso:

¹⁰¹ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio...*, p. 152.

¹⁰² «Piangere non posso, compar Alfio; e questi occhi non hanno pianto neppure quando hanno visto Turiddu Macca che *m'ha tolto l'onore*, andare dalla gnà Lola vostra moglie!» (V 223)

¹⁰³ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 144.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 146-147.

Colla faccia tanto buona! Signore! Com'è possibile *avere in core il tradimento di Giuda* con quella faccia? (I 216)

Efficacissima la citazione in discorso diretto delle provocanti parole della rivale che, ormai sposata a compar Alfio, torna ad adescare il vecchio spasimante:

Lo so, che si affacciava ogni volta, quando lo vedeva passare dinanzi la mia porta, e me lo rubava cogli occhi quella scomunicata! E cercava di attaccar discorso con lui anche! - Compare Turiddu, che ci venite a fare da queste parti? Non lo sapete che *non ci fu la volontà di Dio?* Ora lasciatemi stare che son di mio marito. – *La volontà di Dio era per tentarlo!* (I 215)

O, ancora, nelle desolate recriminazioni della stessa infelice ragazza all'amante fedifrago:

Ah, ora ve ne andate? Ora che *mi lasciate come Maria Addolorata?* (II 219)
Ma la gnà Lola, no, vedete! Quella lì *mi vuol far dannare l'anima* (II 219)
Due esempi meritano un commento specifico:

O compare Turiddu, perché mi trattate in tal modo? Non mi vedete in faccia? Non vedete che *piglio morte e passione?* (II 218)

Suo marito non le fa mancare nulla, e *la tiene come la Madonna sull'altare*, quella scomunicata! (II 220)

Nel primo caso ci aiutano i vocabolari, innanzitutto il Mortillaro che, s.v. *Passioni*, adduce e chiosa il modo di dire «*Patiri morti e passioni*, per sim. vale Soffrire molto, Soffrire morte e passione, *Patiri morti e passioni pri na pirsuna*, vale amarla, favorirla ciecamente, e forse più che non si dovrebbe, *idolatrare*». Né va ignorata l'attestazione del catanese Castagnola, che, s.v. *Morti* registrava la locuzione: «*Pigghiari morti e passioni pri na cosa*, prendere gusto di checchessia, dilettersene unicamente e grandemente. Far d'una cosa suo paradiso»¹⁰⁵. Con una procedura tutt'altro insolita, il Verga combina due sensi di espressioni metaforiche diverse per ottenere una figura fraseologica particolarmente pregnante. Ma il gioco di in-

¹⁰⁵ Cfr. M. CASTAGNOLA, *Dizionario fraseologico siciliano-italiano*, a cura di P. Mazzamuto, Catania, Cávalotto, 1980. La prima edizione della compilazione lessicografica, intitolata *Fraseologia sicolo-toscana*, risaliva al 1863.

trecci formali e semantici non si ferma qui, se, come ci conferma lo stesso Castagnola, s.v. *Passioni, Pigghiari passioni* significa «cominciare ad amare, ed anche amare assolutamente Porre amore; prender dell'amore». Così, mantenendo il predicato verbale dell'originaria espressione dialettale, Verga istituisce un modulo densissimo di sovrasensi.

Il secondo degli esempi sopra citati ha suggerito una notazione critica che vale la pena di richiamare, in quanto collima con la nostra impostazione interpretativa. Dopo aver osservato che ad armonizzare linguaggi e soggetti teatrali coopera anche il linguaggio economico, Ferrone rammenta la cooccorrenza di metafore antitetiche di referenza religiosa ed economica, per cui, ad esempio, «l'idea di ricchezza si traduce nella figura della «Madonna sull'altare che agli occhi di Santuzza diviene quasi l'immagine del prestigio sociale»¹⁰⁶. Le categorie religiose ed economiche sono quindi le sovrastrutture attraverso cui si esprime il giudizio del popolo, fondato su «una legge sotterranea che Verga non lascia mai dichiarare nel testo»¹⁰⁷. L'uso metaforico di tali categorie diviene così uno dei fattori complementari ai fini del costituirsi di un tono drammatico non convenzionale di *CR*. Immedesimandosi nei suoi personaggi, Verga «non poteva che traguardare la norma economica della mentalità primitiva di costoro» e porla come categoria neutra da assimilare ad altri ambiti metaforici, quale appunto quello religioso¹⁰⁸.

Sempre la coprotagonista del dramma ricorre alla formularità religiosa per esprimere la propria triste rassegnazione al proprio destino di abbandono:

Santuzza. Gli dicevo che oggi è giornata grande; e il Signore, di lassù, vede ogni cosa! (III 220)

Santuzza. In chiesa ci ha da andare *chi ha la coscienza netta*, gnà Lola.

Gnà Lola. *Io ringrazio Iddio*, e bacio in terra *Si china a toccare il suolo colla punta delle dita che poscia si reca alle labbra*

Santuzza. Ringraziatela, gnà Lola, quand'è così. Ché alle volte si dice: «Quello, nella terra su cui posa i piedi, non è degno di metterci il viso» (II 220-221)

È quanto mai pregnante l'allusività della battuta finale di Santuzza che, parafrasando la nota citazione evangelica del Battista nei confronti del Salvatore

¹⁰⁶ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 148.

¹⁰⁷ Ivi, p. 150.

¹⁰⁸ Ivi, p. 148.

re di cui è antesignano, innalza a divinità la madre terra desacralizzando il gesto rituale di Lola di baciare il suolo per gratitudine verso la Provvidenza. Come spesso accade nella scrittura verghiana, l'ardita sterzata semantica è affidata a un espediente grammaticale come il cambio di desinenza nella sostituzione del pronome femminile (*ringraziatela*, con rinvio cataforico alla terra) al più congruo maschile che avrebbe rinvio al referente logico (*Dio*).

Assai più blanda la formularità religiosa in altre battute sparse nel parlato di Santuzza e di Turiddu che interagiscono con altri personaggi:

Santuzza. *Sono in peccato mortale*, zio Brasi! (V 224)

Turiddu. E poi *il giorno di Pasqua ha da essere come il bucato*, se abbiamo dei torti l'un coll'altro (VI 225).

In quest'ultimo caso si osservi che Turiddu non fa che parafrasare la metafora applicata dal Verga nella novella omonima al dramma a Lola che, proprio il giorno di Pasqua andava a confessarsi *facendo il bucato dei suoi peccati*. Come spesso accade, l'autore non intendeva rinunciare a una soluzione stilistica efficace, già collaudata nella scrittura narrativa e non trovava di meglio che riciclarla, pur alterandone forma e significato.

Ma l'autentica vena stilistica verghiana si estrinseca come sempre nei proverbi, non numerosi come nei *Malavoglia*, ma ugualmente significativi ai fini della coloritura localistica:

Zia Filomena. «Il Carnevale fallo con chi vuoi. Pasqua e Natale falli con i tuoi» (I 213).

Santuzza. Tanto è vero che l'amore antico non si scorda più (I 215).

Turiddu. Acqua passata! (I 219)

Zio Brasi. Chi ne ha ne spende! (VI 225).

Turiddu. Ma io non ero di quelli che, dice il dettato, Lontan dagli occhi, lontan dal cuore (VI 225)

Zia Filomena. *Matrimoni e vescovati dal cielo destinati* (VI 226).

Come avveniva nel romanzo, i proverbi discorsivizzati sono intramati sintatticamente nel dialogo, mentre quelli riportati letteralmente sono rilevati dall'autore con le virgolette o con il corsivo, ovvero sono introdotti dalla formula citazionale *dice il dettato*¹⁰⁹. Già la Barsotti aveva rilevato come «il parlare per proverbi riaffiora naturalmente nei dialoghi della commedia», citando l'esempio dello zio Brasi che parafraserebbe il detto sicilia-

¹⁰⁹ Cfr. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, Fondazione Verga, 1985.

no «Oggi ca è la Santa Pasqua, e fanu paci sogghira [vizzinese: sogghira] e nora, n'am'abbrazzari a vasari macari nuantri?»¹¹⁰. A parte l'attendibilità e direi anche l'opportunità della retroversione dialettale del testo di *CR* - che richiama arbitrari e gratuiti tentativi dello Scarfoglio o del Di Giovanni, antipodici rispetto all'intento stilistico verghiano¹¹¹ - il dato rilevante ai nostri fini rimane l'intramatura del discorso formulare nel parlato recitato, al quale conferisce verosimiglianza stilistico-sintattica.

Chiudiamo la nostra breve rassegna esemplificativa dello stile popolare di *CR* con alcuni frammenti di dialogo in cui più evidenti si fanno i tratti mimetici del parlato reale. La calibratura stilistica del parlato di *CR* è stata adeguatamente rilevata dalla critica teatrale, intanto sotto l'aspetto della musicalità, notando la strutturazione ritmica dei duetti lirici e l'andamento continuo degli interventi dialogici, organizzati in un flusso melodico caratterizzato da «una sintassi e da un vocabolario corali»¹¹². È stata poi assolutizzata la portata scenica del parlato di *CR*, caratterizzato da «vivacità e mobilità» per cui «l'audacia stilistica verghiana» affiderebbe «tutta l'azione al puro dialogo»¹¹³ che, con potente impatto pragmatico, avrebbe suscitato forti ondate di partecipazione nello spettatore¹¹⁴. Il parlato travalicherebbe così la funzione altamente caratterizzante, emblematica nel caso di compare Alfio, la cui «fisionomia morale è messa a fuoco dal suo modo di esprimersi»¹¹⁵. Era peraltro uno dei modi di attuare il metodo naturalista che, applicato alla scrittura teatrale, «spezzava il nodo gordiano della dittatura spirituale e tecnica del drammaturgo, sostituendo alla forma statica, elaborata a priori dall'artista onnisciente, l'elasticità del discorso teatrale condotto dai personaggi stessi»¹¹⁶.

A prescindere comunque dalle pur utili coordinate estetiche, ai nostri fini saranno più rilevanti notazioni di critica linguistica, come quella di Trifone secondo cui in *CR* Verga non poteva avvalersi della geniale soluzione malavogliesca¹¹⁷, e, dovendo rinunciare alla «natura costituzionalmente pluridiscorsiva» della scrittura narrativa per quella «totalmente dialogica» della scrittura teatrale, per avvicinarsi alla mimesi del discorso

¹¹⁰ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 64.

¹¹¹ Cfr. G. ALFIERI, *Sicilianismo e sicilianità nella Sicilia letteraria. La polemica Verga - Di Giovanni*, in EAD., *Istruzione e letterarie adunanze*, Messina, Sicania, 1990, pp.131-201.

¹¹² S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 149.

¹¹³ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 48.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 67.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 54.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 73.

¹¹⁷ Per la quale si veda l'eccellente studio di E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997.

orale era costretto a moltiplicare il ricorso a «moduli morfosintattici del parlato»¹¹⁸. L'attualità storico-letteraria e storico-linguistica dell'operazione vergiana era tempestivamente avvertita da Luigi Russo. Scrivendo nel 1919, il critico percepiva appieno la portata innovativa del teatro borghese ottonevicesimo che si configurava come «un'appendice della letteratura narrativa» ma anche come «una traduzione e una riduzione (qualche volta, senza dubbio, felice) di originarie novelle», da *Cavalleria rusticana* a quelle pirandelliane. Tale riscrittura aveva sostituito la prassi della commedia italiana cinque-settecentesca, fondata, con l'ovvia eccezione del Goldoni, sulla trascrizione o «parafrasi dialogata» della novellistica postdecameroniana. Nel riconoscere poi al Verga una forte pulsione e propensione per la scrittura scenica, proprio in considerazione dello spazio dato al dialogo nella sua scrittura novellistica, faceva tuttavia osservare che in *CR* nel trapasso dalla forma narrativa alla forma dialogica del dramma si perdesse proprio «la modulazione della parte più lirica della sua ispirazione»¹¹⁹.

Il risultato era una caratterizzazione diamesica, percepibile con effetti di stucchevole monotonia dei *che* introduttori di interrogative, e in altre marcature regionali, come il verbo in fondo agli enunciati o le frasi foderate, ma apprezzabile nella riuscita riproduzione stilistica dei tratti dell'oralità, dalle ridondanze pronominali ai costrutti nominali, al *ci* attualizzante, al *che* polivalente, all'indicativo per congiuntivo nelle subordinate, alla sintassi marcata. Se ne darà qui solo qualche assaggio esemplificativo.

Si riscontra così un anacoluto, già rilevato, come si ricorderà, dal Musumarra:

Santuzza. Lo so... Compare Turiddu, prima d'andar soldato... si parlavano colla gnà Lola (I 215).

Dislocazioni a sinistra:

Compar Alfio. I miei interessi me li guardo io, da me, senza bisogno di quelli del pennacchio (I 213)

Gnà Nunzia. Le funzioni sacre non voglio perderle anch'io però (I 216).

Gilda. Dispiaceri ne abbiamo tutti (II 274)

¹¹⁸ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, pp. 151-152.

¹¹⁹ L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, pp. 221-222. Tra gli esempi più felici di drammi tratti da novelle il critico citava *Mese mariano* e *Assunta Spina*.

¹²⁰ Cfr. sic. *Esseri pi casa sò* "far casa per conto proprio", in genere dopo il matrimonio.

Che polivalente:

Turiddu. Qui? In mezzo alla strada?

Santuzza. Non me ne importa.

Turiddu. La gente che può vederci! (I 218)

Gnà Lola. Mi disse: vado dal maniscalco pel baio che gli manca un ferro, e subito vi raggiungo in chiesa (I 210).

O si osservi l'andamento sciolto del dialogo, come in quest'esempio:

Lola: Voi, che state a sentirle di qua fuori le funzioni di Pasqua, facendo conversazione? (I 210).

Non del tutto ipercaratterizzati alcuni costrutti idiomatici:

Turiddu. Lascia stare la gnà Lola ch'è *per casa sua*.

Turiddu. Ora la gnà Lola

è *maritata per casa sua* (I 219)¹²⁰.

Rimane da definire in *CR*, come in gran parte della testualità verghiana, l'effettiva dinamica tra componente siciliana e componente toscana o, se si preferisce, italiana. Dalla rilettura escursiva che qui si sta facendo non sembra del tutto condivisibile la conclusione di Anna Barsotti secondo la quale «non è giusto parlare, come fa il Russo, "di frasi dotte e letterarie, qua e là contaminate di battute provinciali"; semmai è vero il contrario: in un contesto linguistico provinciale e siciliano, appaiono residui letterari e toscaneggianti»¹²¹. Come si è potuto vedere anche dall'attitudine del Verga nella correzione dei toscanismi capuaniani di *Malia*, una valutazione oggettiva del risultato stilistico di *CR* farebbe propendere per un dialogato equidistante sia dal parlato siciliano che dal parlato toscano. Si dovrà pertanto prescindere sia dal giudizio del Russo che lo reputava «meno regionalmente caratterizzato» della versione novellistica, sia da quello della stessa Barsotti che, per dimostrare il pedissequo calco del parlato regionale, si lasciava andare a forzate retroversioni siciliane della scrittura scenica verghiana.

Pertinente e convincente il confronto istituito a questo proposito da Trifone tra la riscrittura drammaturgica di testi novellistici di Verga e quella di Pirandello studiata dalla Altieri Biagi. Per la casistica pirandelliana la

¹²¹ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 65.

¹²² P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 82.

studiosa desumeva una differenziazione netta tra il «dialogo riferito» delle novelle e il «dialogo predisposto per la recitazione» dei drammi. Così, per il nostro autore, si dovrà pensare «alle conferme e, insieme, alle novità espressive dei drammi verghiani rispetto alle soluzioni attuate nelle preesistenti versioni novellistiche» con l'inevitabile «rinuncia a un istituto fondamentale come il discorso indiretto libero»¹²².

Si tratta in definitiva di un parlato di impronta regionale, in cui però la componente toscana, come aveva ben visto il Musumarra, riequilibra con l'andamento sintattico e la posologia lessicale il testo, portandolo nella direzione dell'italiano «colorato» di siciliano, ma italiano, e comprensibile a tutti, che il Verga ricercava anche per i testi narrativi coevi a *CR*. Che era poi la linea seguita dal miglior teatro realista, interessato a trovare, in alternativa all'italiano letterario o al dialetto, una terza via, riconoscibile in una «lingua dutilmente «impura», della quale lo stesso scrittore siciliano fornisce un esempio paradigmatico con le sue novelle e con i suoi romanzi»¹²³. In ogni caso non è secondario rammentare con Trifone che in Verga l'intramatura testuale di italiano e dialetto risale alla misura goldoniana, in cui le due componenti linguistiche «tendono a convivere»¹²⁴. Come vedremo, diverse e, in certo senso, migliori almeno per la realizzazione dell'ideale artistico vagheggiato dal Verga, i risultati espressivi del parlato teatrale di *IP*.

2. *In portineria*.

Passiamo ora a riscontrare la medesima o simile fenomenologia nel testo sceneggiato di *In Portineria*, rilevandone gli effetti di colore locale. Sarà opportuno anteporre all'analisi qualche richiamo circa la struttura dell'azione scenica e della vicenda. Innanzitutto *IP* riflette indiscutibilmente «la concezione originaria del dramma volutamente piatto, senza forti rilievi tipologici, com'era nei programmi dell'autore formulati in consonanza con la poetica teatrale verista imperniata nella ricerca del non effetto»¹²⁵. Una rivoluzione non appariscente, ma non meno incisiva, che ricollega il teatro verghiano alla sperimentale drammaturgia italiana ed europea e i cui primi

¹²³ Ivi, p. 151.

¹²⁴ Ivi, p. 136. La definizione dello stile teatrale goldoniano era stata già proposta da G. FOLENA, *Il linguaggio di Goldoni dall'improvviso al concertato*, in Id., *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 133-160.

¹²⁵ Cfr. G. OLIVA, *Introduzione a G. VERGA, Tutto il teatro...*, p. XXXI.

elementi si percepiscono anche nei lavori iniziali. Così l'intreccio appare del tutto scarnificato, compreso il «ricorso al "triangolo", anche qui disossato fino ad un puro scheletro di rapporti»¹²⁶, mentre si riscontra un'ipercaratterizzazione della protagonista che riesce controproducente ai fini dell'approfondimento dei tratti di Målia. Il riassorbimento del dramma nell'interiorizzazione del personaggio attenua anche la valenza sociale del testo scenico, e produce un'eventività puramente circostanziale in cui l'affannoso avvicinarsi delle figure secondarie negli ambienti interni della portineria in cui si consuma la tragedia non riesce a compensare la «totale assenza di storia, sia interna che esterna», e il montaggio scenico è surrogato da un montaggio letterario di quadri irrelati. Decisamente più riuscite le scene di ambientazione esterna alle mura domestiche, con la modella che insegue il pittore fedifrago, e le conversazioni tra Giuseppina, Assunta, Målia e Carlini restituiscono «l'impressione di una vita popolare vivace ed organica, un mondo corale disposto secondo una dinamica equilibrata che riempie tutti gli angoli del cortile»¹²⁷. Come aveva già riconosciuto Luigi Russo, in *IP* è attinto il giusto grado di realismo ambientale che il critico sintetizzava in un giudizio emblematico: «Il piccolo mondo di una portineria è ritratto bene: grossolanità di tipi e cordialità di affetti, e miseria grigia su tutto»¹²⁸.

Risultano possibili anche alcuni raffronti strutturali tra *CR* e *IP*, ad esempio nel rispetto o meno dell'unità di tempo, incarnata nel testo rusticano «nell'entità psico-fisica del giorno di Pasqua» e nella calibrata «alternanza tra scene drammatiche e dialogo spicciolo, come la contrattazione delle uova tra gnà Nunzia e Pippuzza»¹²⁹. Nel *drammettino* milanese invece, l'azione si articola in due momenti chiave scanditi dalla ribellione e dalla fuga di Gilda, ovvero dall'illusione delusione di Målia e dalla sua morte; vi corrisponde la monotona vita del quartiere, rappresentata con «una voluta semplicità di disegno che qui funge da "colore locale"»¹³⁰. L'interpretazione della critica teatrale collima pienamente con le intenzioni dell'autore. Basti rileggere la lettera al Capuana datata Milano, 5/6/1885, contigua quindi alla scrittura e alla rappresentazione del *drammettino* milanese:

¹²⁶ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro di Verga...*, p. 171.

¹²⁷ Ivi, pp. 173-177.

¹²⁸ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 229.

¹²⁹ Ivi, p. 48 e pp. 52-53.

¹³⁰ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 77.

¹³¹ In G. RAYA, *Carteggio...*, p. 242.

Come tu dici *In portineria* è venuta così perché così l'ho voluta. E mi pare che se ha ragione di essere lo deve in quella forma e in quella misura, o non essere affatto. Ho voluto che il dramma fosse *intimo* rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero. Ho voluto appunto il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno non tanto per far contrasto al quadro così diverso della *Cavalleria rusticana* quanto per rendere schiettamente e sinceramente il diverso ambiente che mi ero proposto di colorire¹³¹.

Una coincidenza nell'impianto scenico dei due testi invece si riscontra nell'identificazione tra azione scenica, azione dialogica ed espressione corporea sicché anche in *IP* i segreti meccanismi dei protagonisti (Màlia, Gilda e Carlini) risultano testimoniati indirettamente, così come essi li «lasciano trapelare nei gesti e nelle parole», producendo un avvicendamento tra oggettività e soggettività impensabile in *CR*¹³². Si dinamizza in *IP* anche il rapporto tra scene in primo piano e scene corali che attraversa l'intera opera¹³³. La priorità della parola, a cui soltanto «è lasciato il compito di ricostruire i dettagli diversi del luogo», emerge anche dalla caratterizzazione dialogica dei personaggi secondari, Battista, Assunta, lo zio prete, che, senza ridursi a macchiette, non attingono fisionomie ben definite e si riducono a specchietti di rifrazione e moltiplicazione delle immagini dei protagonisti. In ogni caso simili decentramenti ambientali e simili squarci di rappresentazione si risolvono più in «un vivace sfoggio impressionistico» che in autentica rappresentazione delle strutture di vita e di mentalità di «quella ristretta comunità urbana»¹³⁴. Il meccanismo ambientale risulta ancora prevaricato dal retaggio romantico dell'identificazione tra stato d'animo dell'attore e dello spettatore, e in definitiva la grigia medietà del carattere di Màlia, il rigido parallelismo lirico dei protagonisti che azzerava la continuità corale, l'insistita allusività impediscono «il ripetersi dell'unità prosodica di *Cavalleria*»¹³⁵. Divergente e, direi, più condivisibile, nonostante la formulazione enfatica, la valutazione del Russo circa il metodo di

¹³² A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 164. Esempio in tal senso sarebbe la scena (I 3) in cui la modella e gli altri personaggi si muovono con dinamismo definendo la propria fisionomia, per poi tornare con «intreccio naturale e scorrevole» al caso privato.

¹³³ Ivi, p. 178.

¹³⁴ Ivi, p. 181.

¹³⁵ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 181 e p. 170.

rappresentazione realistica, obliquo rispetto ai sentimenti, mascherati dalla realtà della vita quotidiana: «Il metodo dei *Malavoglia* dove le pene gemono il loro pianto sommesso in mezzo a un coro di pettegolezzi, è perseguito anche qui, con fedeltà. La pena di Màlia è in sordina: il romanticismo è stato rinnegato e travolto dal realismo»¹³⁶.

In concreto poi la sintassi singhiozzante e il ricorso ai silenzi infrangevano la ricezione immediata del parlato efficace e pieno di rilievo plastico e mitico di *CR*¹³⁷, con tutte le sue forzature retoriche, imponendo al pubblico un atteggiamento controtendenza, versato alla cura del dettaglio e della sfumatura e a un gusto per «il parlato prosaico e disarmonico»¹³⁸. L'insuccesso di *IP*, oltreché a fattori strutturali di incompatibilità sociologica¹³⁹, era dovuto anche a problemi di incompatibilità linguistica tra personaggi e pubblico, in quanto l'autore non si dimostrava capace, nonostante il tenace impegno compositivo, di sostituire l'indagine socioambientale a quella psicologica, contaminando le due componenti, quella oggettivante del teatro analitico e quella soggettivante del teatro lirico¹⁴⁰.

I possibili raccordi tra le due sperimentazioni drammaturgiche, rusticana e suburbana, sono sostanzialmente di natura strutturale, per cui *CR* e *IP* condividono innanzitutto una struttura centrale animatrice rappresentata dalla collettività, con le sue convenzioni pseudo-morali a cui si contrappone l'individuo. Interprete dei valori della collettività è la famiglia, solo che mentre in *CR* la norma rusticana, carnale e passionale, è intrinseca all'ethnos sicché anche i trasgressori la accettano dialetticamente¹⁴¹, in *IP* il nucleo culturale, esteso al quartiere, con la moltiplicazione di personaggi ponte (come i genitori di Màlia e l'amica Assunta) infrange l'organicità ambientale di *CR*. Simmetrica la trasposizione tematica «dai rustici siciliani nel suburbio del Nord», col tema del sacrificio della propria individualità (amore di Màlia per Carlini), e quello degli affetti familiari e della relativa ribellione (Gilda) che si mantengono in confronto dialettico, come nei *Malavoglia* o in *Vita dei campi*, mentre nel *Canarino del n.º 15* prevaleva la logica della roba già maturata nelle *Rusticane*¹⁴². Sul fronte della strutturazione scenica, infine, «lo scarto tragico» di *CR* è riprodotto

¹³⁶ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 229.

¹³⁷ Si leggano in proposito le suggestive considerazioni di S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 150.

¹³⁸ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 170.

¹³⁹ Il pubblico borghese non amava essere satireggiato a teatro, sicché si mostrò molto più disponibile verso la società rusticana rappresentata in *CR* (ivi, pp. 59-63).

¹⁴⁰ S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 140.

¹⁴¹ Ivi, p. 153.

¹⁴² A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 78.

nella fuga di Gilda, l'acme drammatico della commedia, in cui piuttosto che colpi di scena come nel dramma rusticano, si colgono «dei parallelismi, addirittura delle compenetrazioni di sequenze, di gusto precinematografico»¹⁴³.

Nella traduzione ambientale alla società urbana, inoltre, risulta polverizzato il senso comunitario della società rusticana, che avrebbe potuto ricomporsi nel bozzettismo (come nei testi novellistici di *Per le vie*), ovvero intorno alla coscienza unificante del protagonista, come in *IP*, in cui Màlia funge da filtro all'intero quadro sociale condiviso dagli altri personaggi¹⁴⁴. Sul piano stilistico tale dinamismo scenico si traduce in «dialoghi intermedi e deviatori» che vengono a intersecare «la continuità del tema base»¹⁴⁵.

Cercheremo ora di verificare tali coordinate interpretative all'interno del testo. Per maggior chiarezza anticipiamo in forma schematica le categorie stilistiche esperite:

- dati socioculturali e socioetici
- dati etnoculturali (locali e delocalizzati)
- dati paremiologici
- dati idiomatici (toscanismi e settentrionalismi; toscanismi aulici; elementi centromeridionali e/o interdialektali; stereotipi "popolari" metaetnici; italiano regionale riconvertito)
- risultanze relative alla tecnica teatrale
- tratti di sintassi marcata
- tratti dell'italiano dell'uso medio¹⁴⁶
- parlato-parlato
- parlato letto o parafrasato
- metalinguaggio fatico dei personaggi stessi
- linguaggio figurato (quasi delocalizzato, retorica del quotidiano che assicura la medierà colloquiale del testo).

Si possono poi annoverare una serie di stilemi che chiamerei

¹⁴³ Ivi, p. 76.

¹⁴⁴ Ivi, p. 174.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 175-176.

¹⁴⁶ Ci si riferisce alla nota definizione di F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtus e E. Radtke, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184.

“intertestuali” in quanto trapassano da un testo all’altro dell’opera verghiana, indipendentemente dal genere (vale a dire da un romanzo a una novella, o da un romanzo a un dramma, o da una novella a un dramma). Così, sul piano strutturale, la Mena dei *Malavoglia* può rapportarsi alla Mèlia di *IP*, e, simmetricamente, compare Alfio al Carlini; o ancora, *IP* si può sovrapporre nei toni intimistici a *Bollettino sanitario*, e certe espressioni di effusività emotiva, come l’interiezione *Oh mamma!* o tutta la gestualità espansiva di Mèlia stigmatizzata nelle didascalie d’autore, trapassano da *IP* a *Dramma intimo*, sia nella versione novellistica, sia nell’abbozzo teatrale da questa ricavato. In sostanza sembra di poter dire che *IP* appaia fortemente protesa verso *Dramma ignoto* o *La commedia dell’amore* che avrebbero dovuto chiudere la trilogia del teatro “intimo”.

In effetti in Verga il linguaggio, al di là di fini espressionistici, si risolve in «manipolazione espressiva, in prevalenza lirica»¹⁴⁷. Si opera così, a partire dall’andamento strutturale, un trascoloramento ambientale nel quale lo stesso sfondo paesistico, evocato nel ricordo della festa primaverile di San Giorgio, si stempera nell’appannata reazione espressiva dei personaggi ai propri intimi conflitti¹⁴⁸.

Per definire in maniera inequivocabile l’ambientazione di *IP* il Verga non esitava a ricorrere a *dati estrinseci*, come il riferimento ai giornali che immergono subito l’azione in un contesto urbanizzato e culturalmente più evoluto di quello rusticano di *Cavalleria*.

A circostanziare l’ambientazione milanese delle «scenè popolari» di *IP* interviene proprio in apertura la giornalista Luisina che esordisce nel suo ruolo drammaturgico di messaggera «strillando»: *Secolo! Pungolo! Corriere della sera!* (I 233 e 234), rendendo così immediatamente riconoscibile il contesto situazionale agli spettatori meneghini che ne erano i primi destinatari. Dello stesso tenore il riferimento all’«Illustrazione Universale» (uno dei periodici più diffusi del secondo Ottocento che veniva pubblicato a Milano dai fratelli Treves), nel preoccupato invito della portinaia alla figlia malata:

sora Giuseppina. Vuoi vedere le figure dell’«Illustrazione?» (II 256).

¹⁴⁷ Cfr. S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 133.

¹⁴⁸ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 73.

Più marcata invece l'allusione al fiumiciattolo che dà vita al quartiere milanese dei canali, trascritto con la minuscola come già in alcuni contesti novellistici¹⁴⁹:

Luisina. Sicuro! Li ho visti vicino al ponte, che essa gli faceva una gran scena! ed era fuori della grazia di Dio! Parlava di *buttarsi nel naviglio*, nientemeno! (I 234)

Il modulo iperbolico ancorato a una referenza toponomastica vanta un precedente nei *Malavoglia*, dove si legge che l'usuraio zio Crocifisso «si sarebbe buttato dall'alto del *Fariglione*» per padron 'Ntoni, ora che era suo «cliente» per il prestito dei lupini¹⁵⁰.

Altrettanto significative le interiezioni che assumono una valenza connotativa in senso ambientale, seppur con attenuazione del tratto locale, nella sostituzione di *Madonna* al più referenziale *Madonnina*:

Giuseppina. La Gilda? *Oh Madonna!* (I 233)

Giuseppina. *O Madonna!* Cosa mi viene a dire! (I 241)

Alle consuetudini di vita allude invece la localizzazione ambientale legata al rito serale di preparazione della cena, basata su una pietanza tipicamente milanese come il riso (II 258).

È significativo che anche l'onomastica cooperi, senza eccessi, alla cromatura ambientale, sicché i personaggi si chiamano, con allusività alla moda cittadina, *Luisina*, o, con riecheggiamento del melodramma verdiano *Gilda*, ma anche *Giuseppina*, *Assunta* e *Angiolino*, con palese riferimento all'antroponimia popolare di origine religiosa, indipendentemente dall'estrazione rusticana o urbana degli individui. Parrebbe attenuata, invece, la milanesità del cognome dell'innamorato di *Màlia* che, già nella versione autografa del *Canarino del n.º15*, si chiamava addirittura *Carpani*, poi sostituito nella stampa in rivista, dal più neutro *Carlini*¹⁵¹.

L'unica eccezione è costituita dal nome di *Màlia* che, come spesso accade nell'onomastica letteraria, ha un sovrasenso evocativo rispetto alla vicenda esistenziale dell'infelice protagonista malata di *IP*. Non è certo

¹⁴⁹ L'idronimo era trascritto con la minuscola anche in *Amore senza benda*, e poi fu corretto dal tipografo sul manoscritto (cfr. G. VERGA, *Per le vie...*, p. LXIII dell'*Introduzione* di R. Morabito).

¹⁵⁰ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p. 18.

¹⁵¹ cfr. G. VERGA, *Per le vie...*, p. XXIII dell'*Introduzione* di R. Morabito.

casuale che l'effetto paronomastico sia percepibile nel seguente contesto, in cui l'intrigante Assunta cerca di convincere Giuseppina a favorire il matrimonio del Carlini con la Gilda, anche a costo di procurare una sofferenza a Målia:

E poi dica lei stessa...la sposerebbe una ragazza *malaticcia*, com'è sempre la *Målia*, dica? (I 242)

Ben più efficace la caratterizzazione affidata a dati socioetnici, miranti a garantire attraverso la verniciatura locale del testo la rispondenza socioambientale della versione teatrale del *Canarino del n.º 15*. In tal senso assume un ruolo prioritario l'onomastica e la concomitante serie di allocutivi: *sora Luisina*, *sora Gilda*, *sor Battista*, ecc; ovvero di determinanti identificativi: *la Målia*, *il Carlini*, tratto, quest'ultimo, in parte delocalizzato perché adoperato, limitatamente ai nomi femminili, anche nei *Malavoglia* (*la Mena*, *la Lia*, *la Nunziata*) e in *Vita dei campi* (*la Peppa* nell'*Amante di Gramigna*).

Basti qualche esempio in contesto dialogico:

Luisina. [...] *Sora Giuseppina?* Ehi, *sora Giuseppina?* (I 233)
Giuseppina. Ma *la Målia* cosa dirà? (I 242)

Non risulta certo meno significativa un'occorrenza in assetto deittico in una didascalia d'autore:

Si ode *la Luisina* strillare (I 233)

Col medesimo valore il costruito ritorna nelle battute dialogiche, anche con piglio ironico, come nel secondo esempio, in cui il padre allude con deissi distanziante alla condotta discutibile della figlia sana:

Battista. [...] *La Gilda* è ancora a spasso? (I 239)
Battista. *La sora Gilda* l'avrà da far con me! (I 240)

È di elevato tenore caratterizzante la deissi sociale, per cui, rispetto all'interazione allocutiva dell'ambiente rusticano di *CR* basata sul *voi*, nel contesto urbano seppur popolare di *IP* il pronome dominante è il più "civile" e formale *lei*, almeno tra estranei, come nell'accorato colloquio tra Målia e il Carlini:

Carlini. Vede, ho i miei fastidi!... Ciascuno ha i propri fastidii in capo. Non voglio venir a seccar la gente anche!

Màlia. Oh, che dice mai!...

Carlini. Nulla... non dico nulla... Non glielo posso dire...

Màlia. Tutti *le* vogliono bene qui, invece!..

Carlini. Grazie, bontà sua. Vuol dire che lei è sempre la stessa... Ma sua sorella, cos'ha, dica?...

Màlia. Ma.. nulla... non saprei...

Carlini. Avrà i suoi fastidi anch'essa... Prima non era così!...

Màlia (*guardandolo negli occhi, con un vago turbamento*). Perché?...

Carlini. Niente... (*Offrendole un garofano che si è tolto dall'occhiello*)
Lo vuole questo fiore?

Màlia (*con effusione contenuta, facendosi rossa*). Oh, sor Carlini!... grazie!...

Carlini. Lei è tanto buona!... si merita questo e altro!... Sono proprio contento di vederla guarita!...

Màlia (*tra lieta e commossa, ma sempre timida e imbarazzata*). Lei piuttosto!... lei!... (*Odorando il garofano*) Grazie!... Che bella sera!...

Carlini. Ha fatto anche un bel caldo, oggi!

Màlia (*confusa, vedendo venir gente*). Riverisco, buonasera!... (*Scappa su per la scala*) (I 235-236)

Il dialogo riesce emblematico, sia per il tono cerimonioso che cela una larvata intimità tra l'infelice protagonista e lo spasimante della sorella, sia per la differenza con il dialogo di Santuzza e Turiddu in *CR*, denso di pathos e di passione repressa, e, come si è visto, calibrato sul ritmo duettante del melodramma. In effetti, da quanto si può osservare, *IP* costituisce un efficace esempio dell'impegno verghiano verso nuove soluzioni contenutistiche ed espressive di drammaturgia "intima". E i dati allocutivi sono tutt'altro che irrilevanti in merito, primi fra tutti *sor* e *sora*, anteposti a tutti i nomi di persona, persino nell'interazione confidenziale tra marito e moglie.

Meramente formale la battuta della modella che interpella il portinaio per farsi annunciare all'artista suo innamorato:

La Modella. [...] Di grazia, il *sor* Flori, quello che fa il pittore? (I 236)

Si ricorre al *voi* solo nella comunicazione asimmetrica, come nel caso degli abitanti del palazzo e del portinaio:

La Signora. Cos'è, Battista? Cos'è questo chiasso? Vi par d'essere all'osteria?

Battista (cavandosi il berretto). *Scusi tanto, sora padrona!*... mia moglie, qui, che mi diceva... (I 240-241).

Così il cuoco Angiolino corre in aiuto della padrona che torna col paniere pieno di provviste, rimarcando la propria disponibilità con espressioni tipiche della servitù: «Pronto! Comandi!» (I 245).

In alcuni casi il pronome di cortesia viene ripetuto per sottolineare la reazione soggettiva dell'interlocutore, come nel contesto cruciale in cui si comunica alla povera ammalata l'intento di far sposare Gilda al Carlini, domandandole spietatamente un parere:

Assunta. *Dica lei, sora Màlia, dica lei stessa.* Sarebbe contenta di veder maritare sua sorella? (I 243).

Particolarmente insistito il ricorso all'allocutivo di terza persona accompagnato dall'ironico attributo di affettività *caro*, tratto «all'epoca ancora assai marcato regionalmente»¹⁵², e comunque non estraneo, con l'allocutivo di seconda persona plurale, all'uso toscano¹⁵³:

Luisina. Siamo mamme, *cara lei!* (I 234)

Il postino. Io non ne so nulla, *cara lei!* (I 235)

Giuseppina. *Caro lei*, questa è una casa onesta...Ho due ragazze da marito! (I 237)

Gilda. Io non so nulla, *caro lei!* (I 247)

Il modulo si estende anche al pronome allocutivo confidenziale, con palese ironia, come nell'alterco tra i genitori di Màlia:

Giuseppina. *Caro te*, è inutile far lo spaccamonte! (I 240)

Con toni sempre più accesi si passa alla rivelazione del pericolo che incombe sulla Gilda, esposta alle lusinghe di corteggiatori non tutti raccomandabili:

¹⁵² Come osserva pertinentemente Luca Serianni (*Il Secondo Ottocento...*, p. 158).

¹⁵³ Cfr. TB, s.v. *Caro*: «*Caro Voi*, modo di preghiera più o meno affettuosa, ma però, come tutte le parole d'affetto o di stima, torcesi al contrario».

Giuseppina: *Te'!* vuoi saperlo? A tua figlia cominciano a ronzarle i mosconi intorno!... *Te'!* piglia!

Battista. Io? Io, piglio? Punto primo, la mia figliuola sa il suo dovere! punto secondo, se non lo sa glielo insegno io! (I 240).

È interessante che l'interiezione basata sull'imperativo tronco di *tene-re* venga riproposta dal testo siciliano al testo milanese, rincarando il tenore connotativo, dal senso letterale di *CR* in cui accompagnava il gesto di consegnare le uova all'acquirente, al senso figurato di *IP*, in cui sottolinea la brutale rivelazione della verità, con rinforzo dell'altro imperativo *piglia*, probabile traduzione italiana del milanese *ciappa!*. Non è da sottovalutare che anche nel dramma siciliano *te'* era seguito da un settentrionalismo (*palanche*), quasi ad attenuarne la provenienza dialettale per sdoganarlo e renderlo fruibile in altri contesti ambientali. In ogni caso l'interiezione imperativale era attestata nella traduzione toscana dal TB, s.v. *Te*. «Pronunziato coll'*E* larga e coll'apostrofo, secondo diligenti grammatici, è la seconda persona dell'imperativo del verbo *Tenere* e vale *Tieni*. Ora non si dice più *Te'* così tronco, ma *Tieni*, tutto intero, o, in un modo più familiare, *To'*, accrocchiatura di *Togli*, *Prendi*. Seguivano le attestazioni da Boccaccio in avanti, soprattutto in testi di matrice religiosa.

Un eccesso di stile teatrale si avverte nella replica del portinaio alla moglie che vuol litigare: «Io no, veh!» (I 239). Il Tommaseo Bellini attesta l'interiezione, anch'essa originata dall'imperativo tronco *ve'* (“vedi”), precisando che «nell'uso, è sovente modo d'avvertire. Onde taluno, per distinguere, scrive, a modo di esclamazione, veh!», e adducendo, tra gli altri esempi: «bada, veh!»¹⁵⁴.

Di registro eccessivamente formale risulta infine l'imperativo di riguardo adoperato dal giovane innamorato di Gilda nella scena finale del dramma, quando si tenta di somministrare per l'ultima volta la medicina a Målia:

Carlini (premuroso). A me, a me! *Dieno qui* il bicchiere (II 274).

Alla colorazione ambientale contribuiscono più incisivamente dati folclorici di matrice lombarda, come l'allusione alla festa di San Giorgio, celebrazione della rinascita primaverile, simbolicamente e tragicamente posta dal Verga proprio alla vigilia della morte di Målia, dopo un illusorio miglioramento della sua salute:

¹⁵⁴ TB, s.v. Dello stesso tenore l'interpretazione stilistica di Serrianni che attribuisce alla particella valore di richiamo o di ammonimento; cfr. *L'italiano*. Con la collaborazione di Alberto Castelveccchi. Glossario di Giuseppe Patota, Milano, Garzanti, 1999, cap.X, par.30.

Carlini (*entrando gaiamente*). Ehi, sora Màlia! San Giorgio anche per lei! [...] Le bella scampagnata eh, sora Luisina! [...]

Luisina. Siamo stati proprio bene. Risotto, manzo a lesso, il fritto, un vino sincero che andava bene...

Carlini. [...] Come va oggi, sora Màlia?

Màlia. Bene, grazie, sor Carlini.

Luisina. Poveretta! Tanto tempo che non piglia una boccata d'aria! Ma ora torna la bella stagione! (II 267).

La medesima usanza veniva richiamata da Giacosa alla fine di *Tristi amori*. Strettamente attinente all'ambientazione popolare si configura il ricorso alla sonnambula come curatrice dai poteri "magici" per tentare un salvataggio *in extremis* della povera Màlia:

Assunta. O Dio! Signore! Preti e medici dicono sempre così... per farsi merito... Dieno retta a me, invece! Qui ci vuole la sonnambula. Con tre lire e una ciocchetta di capelli appena, la sonnambula vi vede dentro e fuori come in uno specchio, quello che avete e quello che non avete, e vi spiattella subito il suo bravo consulto in due parole. [...] Lasci che le tagli una ciocca di capelli, e in due salti vado e torno colla risposta della sonnambula.

Giuseppina [*fermandole le mani*]. No, no, sora Assunta! Dicono che non è bene tagliare i capelli agli ammalati.

Assunta. Eh, che diavolo!

Giuseppina. Sì... Dicono che la testa se ne va via dietro ai capelli... (II 254-255)

È uno dei casi tipici dei «decentramenti d'ambiente» a cui, secondo la Barsotti, è affidata la rappresentazione del mondo popolare urbano. Così Battista estrinseca gli umori popolari, di anticlericalismo e di avversione pregiudiziale per i medici, Assunta incarna la superstizione, in Giuseppina si sovrappongono i caratteri della popolarità media col più piatto e scontato amore materno, e don Gerolamo ha l'univoca funzione di illuminare il lato religioso dell'interiorità di Màlia¹⁵⁵. Merita di essere rimarcata in proposito una simmetria tra testi rusticani (anche narrativi) e testo suburbano, per cui si intersecano, come qui in *CR* e in *IP*, la percezione del medico come dispensatore di rimedi costosi e inutili e quella del prete come ministro di fede – religiosa e superstiziosa insieme – entrambi surrogabili da

¹⁵⁵ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 181.

figure magico-scaramantiche come la Sonnambula¹⁵⁶.

In alcuni casi lo stereotipo risulta adattabile a entrambi gli ambienti messi in scena, sia quello rusticano della Sicilia che quello urbano di Milano. Si veda, ad esempio, lo sfogo del Carlini con la Màiia a proposito del tradimento di Gilda, che lo ha abbandonato per uno spasimante ricco:

Mi struggevo per lei, mi sarei cavato il sangue dalle vene per farla contenta... [...] Come un Giuda mi ha tradito. [...] Ne ho inghiottito tanto dell'amaro!... Ne ho il cuore grosso così!... [...] Qui l'ho persa la mia bella pace! L'ho avuto qui il boccone amaro! (II 271-272).

Sembra di sentire gli sfoghi di mastro don Gesualdo disilluso anche dalla figlia. O ancora, si osservi l'allusione del giovane alla sua immutata amicizia per i genitori dell'ex innamorata:

No, non ho fatto niente. Loro si meriterebbero questo e altro. Per loro mi butterei nel fuoco. (II 273)

E infine la sconsolata confessione del proprio costante amore alla stessa Gilda:

Già!... Il cuore non si cambia da un momento all'altro... Vengono le amarezze, vengono i dispiaceri, ma il cuore è sempre quello!... (II 274)

Panitaliano il modo di dire adoperato dal portinaio per sottolineare la sua disponibilità a pagare il compenso alla sonnambula:

Battista. Non so... Io tre lire le spendo volentieri, se fosse vero, per la mia figliuola. *Mi leverei il pane di bocca addirittura!* (II 265).

Altri stereotipi superano il registro idiomático per investire l'aspetto socioculturale, su un piano che definirei *metaetnico*, indipendente cioè da connotazioni locali:

Battista. Alla larga! Gente che porta la jettatura! Non voglio che le portino la jettatura alla mia figliuola! (II 263)

Un valore condiviso indipendentemente dalla distribuzione geografica e ambientale rivestiva, nell'Italia dell'Ottocento, l'onorabilità delle ra-

¹⁵⁶ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, pp. 95-97.

gazze da marito, sicché, indipendentemente dall'estrazione regionale, la reazione alla perdita della reputazione era il tabù sociale, come nel caso del padre di Gilda dopo la fuga della figlia:

Battista. Mi vergogno anche ad uscire di casa... a trovami cogli amici dal Brusetti (II 266).

Un trattamento a sé rivela il *codice gestuale*, che assume toni di più raffinata galanteria nel corteggiamento, non più affidato, come in *CR* o in altri testi rusticani a rudi scambi di pugni o gomitate¹⁵⁷, ma basato sull'omaggio gentile di fiori (come il garofano offerto dal Carlini alla Màlia ancora non gravemente inferma, o il mazzolino di fiori regalato dallo stesso alla giovane ormai quasi moribonda), o di frutti (le arance che il giovane porta in dono all'ammalata dalla scampagnata di San Giorgio), tutti segni di affettuosa e fraterna amicizia che Màlia leggerà come indizi di innamoramento. E tutti simboli di una comunicazione inespresa tra Màlia e l'uomo di cui è innamorata, che hanno l'effetto di «far rifluire in lei la speranza della vita e dell'amore»¹⁵⁸.

Il saluto dell'uomo verso le signore è marcato dal gesto di «cavarsi il berretto», come fa il portinaio dinanzi a una delle inquiline del palazzo (I 241). All'atto di buttare il berretto a terra è invece legata l'espressione della rabbia impotente, come quella dello stesso Battista richiamato all'ordine dalla Signora che lo ha udito litigare con la moglie (I 241). È significativo che lo stesso gesto veniva compiuto, in senso analogo, da Ntoni al processo per la coltellata a don Michele, motivata dall'avvocato difensore come forma di rivendicazione dell'onore di Lia. Grottesca risulta la reazione del sor Battista che, ferito nell'onore dalla fuga di Gilda, si sfogava sbuffando e andando su e giù per la stanza (II 266), dopo aver espresso la rabbia e il definitivo distacco nei confronti della figlia *gesticolando e facendo la croce in terra* (II 265). Sotto l'aspetto della caratterizzazione scenica tutti i gesti sopra ricordati assumono, secondo la Barsotti, una «sottolineatura spettacolare», benché si risolvano in «brevi macchie di colore per suggerire l'atmosfera popolare»¹⁵⁹.

Ma il tratto più rilevante è rappresentato in questo ambito dalla gestualità effusiva di Màlia, di sicuro effetto melodrammatico, ma pilotata

¹⁵⁷ Cfr. G. ALFIERI, *Ethnos rusticano...*, cit.

¹⁵⁸ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 165.

¹⁵⁹ Ivi, p. 164.

dall'autore con didascalie ridondanti, che rasentano lo stile narrativo e, più fitte che in *CR*, puntano a suggerire all'attore lo stato d'animo da far condividere alla platea, secondo la convinzione esternata dall'autore al Di Giacomo, con la franca espressività che gli era consueta, soprattutto nei momenti di maggior passionalità artistica:

Avete fatto benissimo [...] ad insistere minutamente sulla dimostrazione plastica delle didascalie, per dare insieme l'ottica della rappresentazione a chi legge. E cotesto gioverà anche a chi recita, perché ho dovuto convincermi che non bisogna far troppo assegnamento sull'intuizione artistica degli uni e degli altri, e a mettere la pappa in bocca col cucchiaino a tutti quanti non ci si perde...¹⁶⁰

Nel caso di *IP* si trattava comunque di un repertorio limitato di stati emotivi connotati da un'aggettivazione chiusa e ripetitiva e rapportabili alla «staticità coerente dei personaggi»¹⁶¹:

(*Premendosi il petto colle mani, balbettando dall'angoscia*) (I 243)

(*Vacillando, e scostandola colle mani tremanti*). Oh Mamma! (I 243)

(*Màlia lo guarda accorata un breve istante negli occhi, e china il capo facendo un gesto vago, senza aprir bocca*) (I 244).

Da rilevare, nel secondo esempio, la coincidenza intertestuale con l'analoga situazione di *Dramma intimo*, in cui la contessina Bice effonde tutta la sua attrazione verso il compagno della madre con la stessa esclamazione accorata¹⁶².

Sul piano più generale della strutturazione scenica, in *IP* Verga dispone di un catalogo gestuale molto limitato e con «un timbro molto meno rilevante» che in *CR*. Il repertorio abbraccia la gestualità elusiva di Màlia (rossori, sorrisi, mani giunte), i segni corporei della malattia, abilmente combinati o coincidenti con i segni dell'effusività intima, e i segni dell'interazione comunicativa borghese (pianto, mano sulla bocca per zittire,

¹⁶⁰ Lettera da Catania del 10/11/1889, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 232.

¹⁶¹ Nel rispetto della gerarchia tra protagonisti e personaggi-cornice, la serie di didascalie pertinenti alla caratterizzazione «mediana» della dolcezza di Màlia (*accorata, sbigottita, ecc.*) è la più curata, seguita da quelle destinate agli interpreti di Gilda (con epitetizzazione antipodica a quella della sorella *irritata, impazientita*) di Giuseppina, del Carlini; cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, pp. 165-167.

¹⁶² G. VERGA, *Drammi intimi...*, p. 9.

prendere la testa fra le mani, guardar fisso negli occhi, ecc.)¹⁶³.

Non si può infine ignorare la coincidenza, non certo casuale, tra i gesti adoperati per comunicare sia in *CR* che in *IP* l'attuarsi del dramma finale, per annunciare la morte di compare Turiddu e, rispettivamente, di Målia, con «effetti visivi macroscopici in quest'ultimo caso»¹⁶⁴, ed ellissi da tragedia greca nell'altro:

Pippuzza (*accorre dal fondo gridando*) Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu! (*Tutti corrono verso il fondo vociando; la gnà Nunzia colle mani nei capelli, fuori di sé. Due carabinieri attraversano correndo la scena*) (I 229)

Gilda (*Volgendosi alla Målia che si scompone sempre più in viso, ed è rimasta immobile col capo chino sul petto*). Målia! Målia! (*Gridando*) Målia! Målia!

Giuseppina (*accorrendo colle mani nei capelli*). Målia!... Figlia mia!... Figlia mia!... (II 275)

In altri casi la gestualità appare implicata sul piano religioso:

Carlini (*discolpandosi, colle mani in croce sul petto*). Sora Giuseppina! (I 244)

Ovvero si esplica come elemento testuale di ascendenza letteraria, vagamente dantesca come nel caso di Målia che si rivolge a Gilda che le ha confessato di non amare più Carlini *abbracciandola tutta tremante* (I 249).

Una categoria particolarmente rappresentativa è data effettivamente dal *linguaggio religioso*, che si traduce in espressioni desemantizzate, come le seguenti, tratte dal dialogo iniziale:

Luisina. Sicuro! Li ho visti vicino al ponte, che essa gli faceva una gran scena! ed *era fuori dalla grazia di Dio!* Giuseppina. *Ab, Signore!* Cosa viene a dirmi!... (I 234)

L'interiezione della madre di Gilda e Målia sembrerebbe la traduzione del milanese *Oh Sür!*, secondo la tipica consuetudine verghiana di

¹⁶³ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 165.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

italianizzare i tratti più spiccatamente dialettali, in modo da conservarne l'impronta locale, salvaguardando però l'intelligibilità del testo. Né sarà da escludere, nella modifica della particella interiettiva iniziale (da *O* ad *Ab*), l'intento, anch'esso tipicamente verghiano, di restituire alla formula il pieno significato letterale di espressione del pathos, fortemente attenuato nell'uso colloquiale dell'esclamazione.

In altri casi siamo di fronte alle consuete formule di riferimento alla volontà divina, più o meno banalizzate, ma atte a caratterizzare fortemente la mentalità popolare nel teatro verghiano, da *CR* a *IP*, fino a *Dal tuo al mio*.¹⁶⁵

Giuseppina. Questa, vede, è un angioletto! *Messa al mondo per portare la croce!*

Carlino. Lo so.

Giuseppina. Lo sa. E per questo *le ha piantato i chiodi anche lei!* (I 244)

Giuseppina [...]. Va là! va là! che *tu sei nata proprio per portare la croce!* (I 251)

Angiolino. Sì, poveretta. *Il Purgatorio l'ha avuto qui, lei!* (II 257)

Una differenza cospicua tra testo rusticano e testo popolare cittadino è che la confessione, significativamente allusa in *CR*, dove il peccato di Lola è noto a tutti, è qui ampiamente esplicitata nel dialogo tra l'innocente Mâlia e lo zio prete, che si conclude con l'affettuosa battuta di don Gerolamo nella quale il discorso rituale si stempera nella colloquialità:

Bene, bene. Sta su allegra che Dio ti perdona, come io ti assolvo e benedico (II 262).

Simmetrica, invece, la situazione dei due testi circa l'uso dei *dati paremiologici*, attenuati anzi in *CR* rispetto all'omonima novella, e intensificati in *IP*. Si va da proverbi veri e propri, di origine milanese, più o meno intramati nel dialogo:

Giuseppina. Chi ha i guai invece se li tenga! (I 239)

Giuseppina. Chi ha i fastidi se li tenga [...] (I 241)¹⁶⁶

¹⁶⁵ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, pp. 75-76.

¹⁶⁶ Si veda il proverbio milanese *Chi gbe l'ha dent, che se le tegna*, addotto dal Pitré come corrispondente del sic. *Cu' havi* (o – *Di cui sunnu*) *li guai, si li chianci*; G. PITRÉ *Proverbi siciliani...*, vol. II, p. 21.

a proverbi panitaliani, come i seguenti, attestati in siciliano ma reperibili anche in area settentrionale, dei quali il primo è addirittura inserito nel "referto" della sonnambula:

Assunta. Il male viene da debolezza e languori di stomaco. *Come chi dicesse un sacco vuoto che non può reggersi in piedi* (II 264).

Battista. Perché mi vede angustiato? Perché vede che infine *il sangue non è acqua?* (II 265)¹⁶⁷.

Da non sottovalutare che in quest'ultimo caso la variante prescelta del proverbio è quella toscana, varietà idiomatica come sempre riequilibratrice tra le componenti diatopiche della complessa scrittura verghiana e, nel caso specifico, la più atta a connotare discorsivamente la dimensione dell'ethos popolare¹⁶⁸.

Lo stile sentenzioso pervade anche il discorso ordinario, denso di stereotipi frastici:

Assunta. Cara lei, bisogna esser signori per fare ciò che accomoda meglio! Ma che mi scherza? Un povero diavolo che campa a giornata!... Un galantuomo però, le vuole bene! (I 242).

Giuseppina. Che vuole?... Sono mamma... sono come quello che non sa che fare... di qua mi pungo, di là mi dolgo¹⁶⁹... (I 242)

Ma l'effettiva consistenza idiomatica del testo è desumibile, al di là della patinatura fraseologica, dal tessuto lessicale, disseminato di toscanismi e settentrionalismi, il cui equilibrio è fondamentale da stabilire ai nostri fini. Non va trascurata in tal senso un'osservazione già formulata dalla critica teatrale, secondo cui, in funzione della rappresentazione scenica, fiorentinismi e toscanismi (e quelli sintattici più di quelli lessicali) risultano per il Verga postunitario elementi di garanzia del parlato. Ciò vale a mag-

¹⁶⁷ Cfr. sic. *Saccu vacanti Ôun po' stari Ôn pedi, Com'iddu è chinu nun si po' curari*, col referente mil. *El sacch voeuj se po' minga fall stà in pee* (G. PITRÈ, *Proverbi siciliani...*, vol. IV, pp. 109-110); e *Lu sangu nun si po' fari acqua*, mil. *El sangu el spörg e nò l'è l'istess de l'acqua* (ivi, vol. II, p. 219)

¹⁶⁸ Un'opportuna notazione in tal senso veniva anche dalla critica teatrale, secondo la quale, proprio per caratterizzare la mentalità e il senso comune popolari, Verga attingeva al «repertorio tradizionale di frasi, che in bocca al popolo, particolarmente nella provincia toscana, acquistano sapore di sentenza»; in A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 75.

¹⁶⁹ Non è stato trovato alcun riscontro al proverbio.

gior ragione per *IP*, al cui dialogo «perno dell'azione scenica», assicurano «un tono di media scioltezza popolare»¹⁷⁰.

I *toscanismi* risultano assai numerosi, a partire dalla didascalia iniziale, in cui si opta decisamente per *corte* rispetto a *cortile* e si distingue pedantemente tra «l'*uscio* a vetri della portineria» e «la *porta* che dà sulla strada», (I 233)¹⁷¹, e addirittura «l'*usciale* della portineria» sbattuto con rabbia dalla modella che non ha trovato il pittore di cui è invaghita (I 237). Ancora nelle didascalie si legge che Assunta scende «dalla scala insieme alla Målia, col *paniere* delle bottiglie e una *bugia* in mano» (I 237). E ancora, Gilda esce dalla portineria «di cattivo umore, colla *secchia* vuota» (I 246). Le opzioni per le varianti toscane vengono mantenute scrupolosamente dall'autore in tutti gli interventi didascalici (basti l'esempio di Gilda che esce dalla *porta di strada*, I 246).

Ancora nelle didascalie si registrano occorrenze di toscanismi aulicizzanti, come l'avverbio *sossopra* atto a significare il profondo turbamento per l'agonia di Målia (Carlini «correndo tutto *sossopra*» II 275), che ricorrerà poi anche in *Dramma intimo* a connotare lo stato di grave infermità di Bice¹⁷².

Vediamo cosa accade nel dialogo gestito dai personaggi meneghini. A una prima impressione si direbbe che il toscanismo si limiti all'impianto morfosintattico, esplicandosi in costrutti verbali:

Assunta. Con tanti *sfaccendati che c'è intorno!*... (I 238)

Giuseppina. Con tanti *rompicolli che c'è intorno!* (I 240)

Assunta. *Lasci fare!* Così per discorrere... (I 242)

Assunta. Ora è finita. *Ci si è messa la sonnambula* (II 268)

Particolarmente spiccato l'ultimo esempio, in cui il senso specifico è «ci abbiamo messo di mezzo la, ci siamo rivolte alla».

Degno di nota l'uso alternato di *faccio* e *fo* da parte dello stesso personaggio, in battute poste a breve distanza l'una dall'altra:

Carlini. No, grazie, ne ho abbastanza. *Faccio un po' di compagnia* alle sue donne piuttosto (II 268)

Carlini. Niente, niente. Lo *fo* volentieri (II 269)

¹⁷⁰ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 74. Per esemplificare simile tendenza la studiosa citava i termini *quattrino* (I 3), *leticare* (I 4), *babbo* e giri di frase come *O cosa le viene in mente adesso?* (I 2), *Un pezzo che non si fa vedere, in casa!* (I 2). I rinvii in parentesi si riferiscono all'atto e alla scena della commedia, secondo il sistema di citazione della Barsotti.

¹⁷¹ Per tutto ciò si veda L. SALIBRA, *Il toscanismo...*, cit.

¹⁷² Cfr. G. VERGA, *Drammi intimi...* p. 3: «Casa Orlandi era tutta sottosopra. La contessina Bice si moriva di malattia di languore, dicevano gli uni: di mal sottile, dicevano gli altri.»

Probabilmente la differenziazione è indotta dall'assetto fraseologico del primo esempio, in cui il sintagma bloccato *fare compagnia* induce il Verga a optare per la forma piena del presente indicativo e non per quella toscana.

Il registro lessicale sembra propendere per espressioni toscaneggianti, ma meno connotate idiomaticamente:

Assunta. *Ragazzate*, cara lei! (I 242)

Carlini. Sono un po' *stracco* anche, ma ci siamo divertiti (II 269).

Gilda. Non ti stancare. Noi staremo qui, vicino a te, ma *tu sta cheta* (II 273).

In alcune evenienze si ritrovano espressioni tipiche del lessico domestico, patinato di toscanità nell'uso ottocentesco dei parlanti colti. Non a caso alcuni esempi occorrono nel linguaggio d'autore delle didascalie: «venendo in *corte* dalla portineria, collo *stregghino* acceso in mano» «togliendole lo *stregghino* di mano» (I 234, 235). Il termine è attestato solo dal Rigutini Fanfani, e indicava nell'uso fiorentino «quel lanternino foracchiato e fermato in cima a un'asta che serve ai gassaiuoli per accendere i lampioni delle vie»¹⁷³.

Interessante altresì il caso di *maestra* per «sarta» (II 262), in riferimento a Gilda che, prima della sua fuga da casa, lavorava da apprendista presso una sartoria. Il toscanismo è riportato puntualmente dal TB, s.v.: «Maestra chiamano le ragazze in Firenze, quella dalla quale imparano il mestiere della sarta e della crestaja». Ed è significativo che il termine proprio e panitaliano venga nominato per primo, in una delle battute introduttive di Målia:

Tanto da fare dalla sarta anche lei, povera Gilda! (II 235)

Più decisamente colloquiali alcuni verbi o sostantivi attinenti all'uso quotidiano:

Assunta. *Badi, badi!* Eccolo qui! (I 230)

Giuseppina. E chi ha da *tribolare* qui, ci stia (I 239)

Battista. E così, non *si desina* oggi? (I 239)

Giuseppina. Vuoi proprio *leticare*? (I 239)

Assunta. Scusi, e il sor Carlini perché *le bazzica* in casa? (I 241)

¹⁷³ Cfr. G. RIGUTINI P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata. Nuovamente compilato da G. Rigutini*, Firenze, Barbera, 1893, s.v. *Stregghino*. Né il Tommaseo Bellini, né il Petrocchi (*Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, 1865), riportano il lemma.

Assunta. Basta, ora è *accomodata* ogni cosa (I 244)

Giuseppina. Tieni d'occhio la porta, e *bada* al *desinare* intanto (I 246)

Giuseppina. Va bene, va bene. Intanto *bado* al *desinare* (II 272)¹⁷⁴.

Non mancano comunque toscanismi spiccatamente idiomatici, come quello in corsivo nel seguente esempio, dove è da notare anche il cambio di costruito che interrompe l'accordo tra i due sintagmi nominali, e che mira chiaramente a simulare il parlato popolare:

Giuseppina. Vuoi stare nella polvere e il *sucidume*?¹⁷⁵ bene! (I 237)

Alcuni toscanismi tendono verso lo stile aulico, alquanto inadeguato alle «scene popolari». A parte infatti un'occorrenza nel linguaggio d'autore delle didascalie («Mostrandole la lettera che ha *recato* il postino» I 238), si riscontrano svariati esempi nel dialogo dei personaggi, come quello tra Carlini e Mâlia, che richiama l'analoga sequenza finale dei *Malavoglia*, relativa al colloquio nostalgico tra compare Alfio e Mena, in cui non a caso si ritrovava lo stesso verbo di memoria¹⁷⁶:

Carlini. Si stava felici e contenti tutti... *Si rammenta?* (II 271).

Nel medesimo contesto il giovane tipografo adopera un *aulicismo* che potrebbe aver appreso nell'esercizio della sua attività professionale, da qualche testo letterario:

Mi *struggevo* per lei, mi sarei cavato il sangue dalle vene per farla contenta (II 271)

Dove è tutt'altro che da sottovalutare l'immediata compensazione di registro nel senso della colloquialità del modo di dire realistico, nonché, sul piano stilistico, l'assonanza tra *contenta* e *rammenta* che scandisce il ritmo rievocativo dell'intera sequenza.

¹⁷⁴ È significativo che pressoché le stesse espressioni venissero segnalate dalla Barsotti come tipiche di un registro popolare non connotato diatopicamente e quindi non specifiche di un particolare dialetto, ma atte a trasmettere l'impressione di un parlato sciolto e colorito; cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 74.

¹⁷⁵ Il TB, s.v., attesta *sucidume* come variante desueta di *Sudiciume*.

¹⁷⁶ Si veda nel cap. XV: «e mi pare ancora di vedere quel lume nella stalla, e voi che mettevate tutta la vostra roba sul carretto, nel cortile; *vi rammentate?* - Sì, che *mi rammentato!*» (G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 337).

Si torna al registro colloquiale con una serie di *espressioni fraseologiche*, che citeremo, per l'analogo effetto stilistico, insieme a costrutti non spiccatamente idiomatici, ma connotati nel senso della toscanità:

Il postino. Io non ne so nulla, cara lei. Le *mettono alla posta*, e noi le portiamo (I 235).

Carlini. *Sarà benissimo*. Lei è la mamma, ha da pensarci lei (I 238)

Ma quel bel mobile del suo spasimante ora la pianta *col danno e le beffe*... (I 238-239).

Giuseppina. *Sarà benissimo*, ma è una bella porcheria! (I 241)

Giuseppina. *Ecco il bel costruito*, con lui! Chi ha i fastidi se li tenga, e se gliene parlano poi, ecco che monta in furia! (I 241)

Assunta. Sicuro, *lo so di positivo* (I 241)¹⁷⁷.

Assunta. Siamo *povere genti*, bisogna pensare a questo (I 242)¹⁷⁸

Assunta. La sora Mália è *tanto una brava ragazza!* (I 243 e 245)

Carlini. *O cos'ha* la sora Mália? (I 244)

Giuseppina. Lo so *ch'è un galantuomo*, per questo *l'ho lasciato bazzicare in casa*.

Assunta. Vede? Se l'è venuto in casa, ci è venuto col buon fine! (I 245).

Carlini. A *menare la tromba*¹⁷⁹ ero buono anch'io, se me lo avesse detto...

Gilda. Badi ora, che *riversa* (I 247).

Gilda. Badi, che possono *udire*... (I 247)

Mália. Tu *ci sei avvezza*, a tribolare!... (II 258)

Assunta [...] Ha detto così, che non è nulla. Che sta benone e guarirà tra pochi giorni, con due cucchiariate di *quest'affare rosso qui*, una la mattina e una la sera (II 264)

Assunta [...]. Ora gliela *faremo in barba* a lui (II 266)

Carlini. *La bella scampagnata* eh, sora Luisina? (II 267)

Assunta. Vado a prendere *il mio uomo*, qui dal Brusetti (II 268)

Carlini. Quando la gente se lo merita!... 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!... (II 273)

Assunta. Io vado sulla porta, perché non vorrei che arrivasse *quel*

¹⁷⁷ L'espressione non è attestata dal Tommaseo Bellini.

¹⁷⁸ Il Tommaseo Bellini segnala che il popolo toscano designa con *le mie genti* il parentado, e ancora: «*Gente povera* dice lo stato, senza disprezzo, povera gente è o commiserazione della povertà o disprezzo della debolezza» (s.v.).

¹⁷⁹ Cfr. TB, s.v.: «*Tromba idraulica*, o semplicemente *Tromba*: strumento di forma cilindrica, col quale si fa salire l'acqua dovunque occorra, mediante il vuoto che segue nel tubo».

guastamestieri del sor Battista (II 272).

Dal punto di vista della caratterizzazione scenica simile registro è stato interpretato come linguaggio dalla «nudità ambigua» ideato per Målia ed esteso poi a Gilda e al Carlini, attraverso il quale Verga attingerebbe «più felicemente la poetica moderna dell'ambiguo e dell'inespresso»¹⁸⁰.

Non molto nutrito il settore dei *milanesismi*, pure, presumibilmente almeno, integrati nella competenza linguistica del Verga dopo la lunga permanenza a Milano e l'interazione comunicativa con parlanti lombardi¹⁸¹. Si registra solo in *IP* qualche rara occorrenza nel lessico:

Battista. Cara! S'è per la mia figliuola, non so che dire... E *tratto* io! A condizione che pago io per tutti!... (II 268)

Come si vede, il procedimento di contestualizzazione dei dialettismi è immutato, nonostante il trasferimento ambientale dalla Sicilia a Milano: quando il regionalismo risulta funzionale al colore locale, ma semanticamente oscuro, Verga ricorre alla parafrasi immediata che ne consente l'accesso nella scrittura, narrativa o, come nel caso presente, teatrale¹⁸².

Più popolata la rubrica della fraseologia:

Målia. Tu ci sei avvezza, a tribolare!...

*In causa mia*¹⁸³, anche, povera mamma!... (II 258)

Assunta. Mi piace il sor Carlini, perché *sa pigliarsela colle donne*¹⁸⁴, e non viene mai con le mani vuote (II 267)

Carlini. Ma cos'ha? *Le vien male?* (II 272)

¹⁸⁰ Cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 170. Si noti che, per esemplificare questa tendenza stilistica, la studiosa adduce, tra gli altri, l'enunciato del Carlini anche da noi citato: «Un po' di roba in petto ce l'ho anch'io».

¹⁸¹ Basti pensare alle compagne più importanti della sua vita affettiva, Paolina Greppi e Dina di Sordevolo, come testimonia, ad esempio, il carteggio con la prima, in cui tuttavia i milanesismi sono sempre in corsivo e accompagnati dalla didascalia «come dite voi».

¹⁸² Per simile procedura, cfr. G. ALFIERI, *Imnesti fraseologici siciliani nei «Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV, 1980, pp. 3-77.

¹⁸³ L'espressione non è attestata dal TB, che riporta invece, s.v., *Per causa* e *A causa di*.

¹⁸⁴ Il TB, s.v. *Pigliare*, conosce solo il senso attuale di *pigliarsela con alcuno* per «rifarsi su, arrabbiarsi con».

Tra i milanesismi tipizzanti in *IP* Luca Serianni segnalava poi l'espressione *bel mobile*¹⁸⁵, che tuttavia compare anche nei *Malavoglia* ed è pure del toscano, come ci conferma il TB, s.v. *Mobile*:

Tu se' un buon mobile! si dice ironicamente per dare ad uno del tristo; ed anche per proverbialo o di lordura o di bruttezza: *Tu se'un bel mobile!* (Fanf.) E anche ass. Un buon mobile! cattivo soggetto). – *Bel mobile!* però dappoco.

In *IP* il modulo serve a connotare l'ira della modella abbandonata dal pittore che l'ha sedotta:

Partito!... così all'improvviso!... *È un bel mobile!* glielo mandi a dire!... Un bel figuro! glielo mandi a dire, da parte della modella!... (I 236)

Un esempio di elevato tenore caratterizzante è costituito dall'uso di *arancia* e *arancio*, che si alternano, non certo casualmente, nella didascalia d'autore e nel parlato dei personaggi meneghini. Nella scena sesta del secondo atto di *IP*, gli amici, di ritorno dalla scampagnata di San Giorgio, portano dei frutti in dono alla Målia ormai confinata a letto:

Carlini (*entrando gaiamente*) Ehi, sora Målia! San Giorgio anche per lei! (*Dandole delle arance*) Prenda, prenda senza cerimonie... [...]

Luisina (*dando anche lei delle arance a Giuseppina*). *Aranci* di Palermo, li abbiamo comprati apposta (II 266).

Come si vede, l'autore adopera la forma fiorentina al femminile nella scrittura che gli pertiene, salvaguardando quindi la propria competenza normativa, e opta per la forma più popolare al maschile¹⁸⁶ per caratterizzare, col rinforzo morfologico della marcatura pronominale, il linguaggio dei protagonisti milanesi del dramma.

A ulteriore riprova si osserverà che il Verga nel proprio uso linguistico di parlante adoperava normalmente il femminile, come in questa lettera all'amico Mariano Salluzzo, come lui di origine catanese:

¹⁸⁵ Cfr. L. SERIANNI, *Il Secondo Ottocento...*, p. 158.

¹⁸⁶ Il TB, s.v., riporta solo il femminile. Secondo il DELI, s.v. *Arancia*, il tipo maschile è diffuso nel Settentrione e in tutta la Toscana, eccetto che a Firenze, dove, come mi assicurano parlanti colti, prevale nettamente *Arancia*; simmetricamente tuttoggi a Milano è più frequente il maschile *Arancio*.

Non contento che le arancie sieno arrivate in buono stato¹⁸⁷.

In una serie di casi il testo è interferito da *tratti fraseologici centromeridionali* o *interregionali*. Scorriamo, nell'ordine, gli esempi, a partire dalla prima casistica, costituita da espressioni di estrazione regionale mediana o meridionale che, con sapiente intercalare, il Verga immette nel dialogato con effetti di «ritmo cantilenato»¹⁸⁸:

Giuseppina. E la Màlia che *se l'era messo in testa!*... (I 241)

Assunta. Le si presenta un buon partito... *Non se ne trovano tanti fra i piedi* oggi!

Giuseppina. Ma io penso a quell'altra poveretta, *che se l'era messo in testa!* (I 242)

Giuseppina. Poi *ci dev'essere la volontà di mio marito* (I 243)

Assunta. Qui si fanno le cose *d'amore e d'accordo* (I 243).

Carlini. *Quanto a questo sono il primo io a dirlo!* Una ragazza che *si fa voler bene per forza!* (I 245)

Battista. Te lo dico io! Per vederti guarita *mi farei in quattro*, guarda! (II 264)

Come si vede, si tratta di modi e costrutti che garantiscono un tono di piana colloquialità all'insieme e che erano già stati ampiamente sperimentati nei *Malavoglia* o in *Vita dei campi* e nelle *Novelle rusticane*, e riadattati al contesto meneghino di *IP*.

Non diverso il caso della similitudine e dell'epiteto sottolineati nel seguente esempio:

Gilda. Nulla, cosa mi vede?

Carlini (*riscaldandosi*) Vedo che mi tratta *come un cane!* Da un pezzo che non è più quella di prima! Ed io, *bestia*, che le voglio sempre bene!... (I 247).

Se non fosse per l'allocutivo *lei*, potrebbe essere un dialogo tratto dalla sceneggiatura di un testo rusticano. Analogo l'effetto della sconsolata battuta del Carlini che replica a Gilda ormai disinteressata alle sue attenzioni:

Vuol dire che ci ha altro pel capo... (I 248)

Marcato il contrasto con l'insistita allusione alla passione di Màlia per

¹⁸⁷ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 341.

lui, sottolineata dallo stereotipo *mettersi qualcuno in testa*, citato nelle righe precedenti.

O si osservi ancora il gesto la cui enfasi “meridionale”, degna di un mastro-don Gesualdo, è attenuata dalla didascalia esplicativa dell'autore:

Carlini (*rimasto un momento sconcertato, strappandosi il berretto di capo*) Ecco!.. sono un asino!... una vera bestia!... (I 248)

E che dire di uno stereotipo frequentissimo nella trattatistica folclorica ottocentesca soprattutto meridionale, già collaudato nei *Malavoglia* e nelle *Rusticane* e poi trapassato addirittura al teatro dialettale novecentesco, in *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo:

Dottore [...]. No. Dico perché so quel che succede poi: se campa, è la Madonna che ha fatto il miracolo; se muore, l'ha ammazzata il medico. Con queste malattie di cuore non c'è da scherzare, da un momento all'altro. Io me ne lavo le mani (II 254).

Lo stesso effetto produce il trapianto di strutture fraseologiche o di elementi lessicali interregionali:

Carlini. (ridendo). *Roba di contrabbando*, eh, sora Giuseppina! (I 237)¹⁸⁹
Assunta. Affittano a chicchessia per pigliare quei quattro soldi, e poi *vogliono la pelle* della gente di servizio! (I 238)
Giuseppina. Non pensi che la Gilda è *grandicella*? (I 240)
Battista. Nulla, *mi lasci crepare* (I 241)
Giuseppina. È *una bella porcheria*! (I 242)
Giuseppina. Ah! *meschina me!* (I 242)
Giuseppina. Ah, poveretta me! *Che spina, che crepacuore* anche quell'altra! (II 260)
Battista. Tante! *Ne ho il cuore pieno* (II 268).

O si vedano, ancora, tutta una serie di espressioni che potremmo definire siculo-toscane o toscano-siciliane, in quanto coincidenti nei due registri idiomatici:

Giuseppina. O Madonna! Cosa mi viene a dire? Tutto il giorno quella processione!... (I 237)

¹⁸⁸ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 75.

¹⁸⁹ Il giovane allude alla modella che sfacciatamente va in cerca del pittore suo amante.

Assunta. Vogliono anche la pelle! (I 237)

In altri casi si producono degli accostamenti idiomatici che danno luogo ad ardite ma efficaci giunture fraseologiche. Per maggior chiarezza si indicherà in parentesi la pertinenza diatopica degli esempi:

Non posso mica farmi in quattro! (*tosc.*) La Målia in fondo a un letto...(*sic.*) (I 237)

Perché le piace figurare colle sue compagne? (*sic.*) (I 239)

Devo pigliare pel collo la gente che passa? (*sic.*) Devo stare a covare le figliuole? (*tosc.*) (I 240).

Più tardi ci sarà l'inferno, colla Gilda (*sic.*) [...] Scusi, e il signor Carlini perché le bazzica in casa? (*tosc.*) (I 241)

L'esempio forse più connotato rimane comunque quello relativo all'esplosione di Battista, al quale la moglie prospetta i possibili rischi che corre la figlia Gilda che è già attorniata dai corteggiatori:

No! Non sono di quelli che chiudono gli occhi! Sono un povero diavolo, ma il mio onore non lo voglio toccato! (II 266)

Come si vede, anche l'impianto sintattico del costrutto finale, col participio ellittico di un'infinitiva (*non lo voglio essere toccato*), attiene più alla sintassi meridionale che all'uso di un parlante milanese, seppur di estrazione popolare.

Passiamo ora a esaminare le risultanze relative alla tecnica teatrale, riconducibili ai tratti dell'italiano dell'uso medio e, sul piano della diamesia, alla sintassi del parlato.

Ampiamente rappresentati i tratti morfosintattici dell'uso medio, come il *ci* attualizzante («Con due ragazze che *ci ho* in casa!», I 237), finemente segnalato da Serianni come tratto di lungimiranza stilistica del Verga in confronto ai drammaturghi contemporanei¹⁹⁰. Né mancano ridondanze pronominali («Ma che *mi* scherza?»; «*A me mi pare* che sarà un bel colpo per quella figliuola!...», I 242), il *cosa* interrogativo dominante, e il *lui* soggetto («*Lui* non vuol saper altro!», I 239), che alterna comunque con il

¹⁹⁰ In particolare Serianni segnala il costrutto *avercela con qualcuno* (in *IP* I 246: «Carlini. Ce l'ha con me adesso? Dica?») come tratto di distinzione del Verga rispetto agli autori coevi, ancora fermi all'aulicizzante *averla con qualcuno*; cfr. *Il Secondo Ottocento...*, p. 158.

femminile *Essa*, come in *CR*. Noto per gli effetti ritmico-stilistici il seguente caso, in cui il pronome fa da sottolineatura rimica, importante per il parlato recitato, al termine di paragone che la vanesia Giuseppina adopera per la bellezza della Gilda:

Sì, non lo dico perché è mia figlia; ma *essa* con uno straccetto di vestito figura meglio di una *principessa* (I 238-239).

Frequenti i casi di *che* polivalente:

Luisina. Li ho visti vicino al ponte, *che* essa gli faceva una gran scena (I 234)
Giuseppina. Quello è per la Màlia. Un pezzo *che* me ne sono accorta (I 241)
Carlini. Penso *a quei bei tempi che si era tutti qui*, felici e contenti (II 275)

Rappresentativo un caso di imperfetto modale adoperato dalla modella in cerca del suo fedifrago innamorato:

Ha lasciato detto nulla, *se venivano* a cercarlo? (I 236)

Emblematica la deissi, che richiama quella del finale dei *Malavoglia*, laddove 'Ntoni dà l'addio irrevocabile ai fratelli:

Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci; ma ora che so ogni cosa devo andarmene¹⁹¹.

Carlini. La sua mamma sa ogni cosa *adesso* (I 247)

Ampiamente praticata nella mimesi verghiana del parlato anche la sintassi marcata, con costrutti ellittici:

Assunta. *È che* non sta bene in gamba ancora, e ogni piccola cosa... (I 244)

Anacoluti e cambi di progetto:

Luisina [...]. Badi poi che la sua Gilda c'è un certo tizio che le corre dietro (I 233)¹⁹².

Giuseppina. Tu poi è meglio darti bel tempo fuori casa (I 239)

¹⁹¹ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 343.

¹⁹² L'esempio, accanto a quello successivo della confessione di Gilda, è segnalato anche da L. SERIANNI, *Il Secondo Ottocento...*, p. 159.

Màlia. C'era un giovane... che gli volevo bene... (II 261)

Carlini. Eh! So quel che dico!... Chi vuole che gliene importi (II 273)

Dislocazioni a sinistra e a destra:

Carlini. Però, scusi, alle volte... la sora Gilda non doveva mandarla da un giovanotto a far le stanze... (I 237)

Màlia. Mamma, il riso l'hai messo a bollire? (II 258)

Battista. Io tre lire le spendo volentieri, se fosse vero, per la mia figliuola (II 265)

Carlini. Dica, la vuole la medicina? (II 274)

In una serie di esempi è percepibile l'andamento sciolto e la naturalezza del parlato sceneggiato di *IP*:

Luisina. Alle volte, non si sa mai. È meglio aprirle gli occhi. Dico bene? [...] Però, mi raccomando, non mi tradisca (I 234)

Carlini. Bene, bene! Adesso va meglio, eh? Vedo che comincia a uscir di casa [...] Vuole che l'aiuti?

Màlia. No, grazie... non si incomodi... (I 234)

Carlini. Scusi tanto; sarà benissimo. Lei è la mamma, ha da pensarci lei (I 328)

Al parlato settoriale del portierato si può ricondurre il seguente frammento dialogico in cui la madre di Màlia si lamenta del suo ex inquilino pittore:

Giuseppina. E lui ora mi pianta l'alloggio, vede?

Carlini. Meglio. Buon viaggio!

Giuseppina. Sicuro! per quello che ci perdo!... cinque lirette appena, Natale e ferragosto, cascasse il mondo! e poi la mesata magra, stirare e far le stanze... (I 237)

Infine un esempio di parlato familiare è offerto sempre dalla sora Giuseppina, che si rivela la parlante più caratterizzata di *IP*:

Vede? Ah, Signore! Ora l'aggiusto io, appena torna a casa! (I 329)

Non meno attendibile la battuta di Gilda al rientro dal lavoro:

Ah, vi credevo tutti a spasso. In casa non c'è una goccia d'acqua (I 246)

Leggermente più stentato riesce il parlato di Màlia che rimprovera la

sorella:

Pensa alla mamma, poveretta, che ha avuto tanti dispiaceri!... Gliene ho dati tanti, con questa grama salute (I 249)

Così come, alquanto artefatto suona l'incoraggiamento del padre alla stessa Màlia:

Non sei ancora confinata in un letto, grazie a Dio... Guarirai, te lo dico io (II 264)

Dello stesso tenore la seguente recriminazione di Giuseppina al Carlini, con relativo intervento metalinguistico di Assunta che rivela l'ambiguità delle attenzioni cortesi del giovane nei confronti di Màlia, che vi ha costruito sopra il proprio innamoramento:

Però, se aveva quell'intenzione, perché mi ha scaldato il capo a quest'altra poveretta

Carlini. Io? Può dirlo lei stessa, sora Màlia!...

Màlia (dolcemente e con tristezza). Sì... sì... è vero...

Assunta. Alle volte qualche parola, di quelle che non vogliono dir nulla, così nel vedersi tutti i giorni... Ma la sora Màlia è tanto una buona ragazza!... (I 245)

Come si vede, un po' tutti i sottogeneri di parlato sono rappresentati nel testo verghiano, compreso il parlato letto, nel riuscito passo in cui Assunta riassume la lettera anonima che rivela la doppia vita di Gilda:

Dice così, in sostanza, ch'è una stupida, una brutta stupida, che non è altro, dice... E si crede non so cosa... Ma quel bel mobile del suo spasimante ora la pianta col danno e le beffe, per tornarsene al suo paese, e ben gli sta!... Brutta sfacciata, che ne ha tanto piacere, lei... quest'altra... (restituendole la lettera). Dev'essere una donna che scrive (I 239)

Né manca un caso di argomentazione *per exemplum*, nel discorsetto che l'intrigante Assunta fa per convincere i familiari di Màlia a rivolgersi alla sonnambula:

Assunta. Sciocchezze! La Dorina, mia nipote, che la conoscete tutti, sana e salva, non se n'è tagliati tante volte, per guarire dal brutto male? Anzi la sonnambula le fece trovare al Municipio un orecchino che aveva perso questo carnevale... (II 254-255)

Come è stato osservato da un'esponente della critica teatrale adeguatamente attenta alle sfumature linguistiche e stilistiche, il registro espressivo di *IP*, seppur notevolmente distante da «quello di *Cavalleria*, come dai lavori di argomento rusticano e meridionale, interpretava ugualmente il proposito verghiano di realismo espressivo. Chiaramente «dimesso, antiletterario», risponde ad una differente – rispetto agli esempi siciliani – esigenza di verità umana e sociale»¹⁹³.

Spunti notevoli vengono anche dallo stile figurato, versato sul registro colloquiale e fondato su una retorica del quotidiano tesa ad assicurare la medietà “colloquiale” del testo e a rinforzare la caratterizzazione dei personaggi, come nel caso del giovane tipografo, il cui intercalare qui di seguito sottolineato assume valore idiolettale:

Carlini. Vede, ho i miei fastidi!... Ciascuno ha i propri fastidi in capo.
Non voglio venire a seccar la gente anche!
Màlia. Oh, che dice mai!... [...]
Carlini. [...] Ma sua sorella cos'ha, dica?
Màlia. Ma... nulla... non saprei...
Carlini. Avrà i suoi fastidi anch'essa... Prima non era così... (II 235)

Particolarmente caricato il senso allusivo, basato sulla rimotivazione del termine *figuro* nell'invettiva della modella contro il pittore che l'ha abbandonata:

Partito!... così all'improvviso!... È un bel mobile! glielo mandi a dire! Un bel figuro! Glielo mandi a dire, da parte della modella! (I 236)

L'occorrenza del sintagma dispregiativo di matrice toscana (*quel bel mobile*) nella rabbiosa battuta della modella e nella lettera anonima che denuncia la doppia vita di Gilda, rivela nell'amante abbandonata dal pittore l'autrice della missiva. Si conferma in tal modo il sospetto implicito nell'insinuazione del Carlini che aveva ammonito la sora Giuseppina di non mandare la figlia a “far la stanza” dall'inquilino scapolo che così si rivela il responsabile della seduzione e quindi della perdizione di Gilda.

Sempre allo stesso personaggio si riferisce la portinaia nel lamentarsi della scandalosa condotta dell'ex pigionante:

Non me ne parli! Non me ne parli che è una vera porcheria!... tanto che glielo dissi, a quel pittore delle mie ciabatte! (I 237)

¹⁹³ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 74.

Ancora la sora Giuseppina dissemina il suo linguaggio di espressioni figurate pertinenti a uno stile medio e non diatopicamente marcate come *cascasse il mondo!* (I 237). Così l'intrigante Assunta condisce il proprio intervento in favore del Carlini con l'insinuante avvertimento: *Bisogna aprire gli occhi!* (I 238), riferendosi alla sorveglianza da attuare con la vivace Gilda. Su questa metafora si gioca l'allusività di tutta la sequenza, in cui la sora Giuseppina chiede aiuto all'amica per decifrare i caratteri della lettera anonima:

Guardi un po' lei che ci vede meglio in questi sgorbi (I 238).

Determinante in tal senso anche il contesto precedente, in cui la figurazione giocata sul vedere e farsi vedere risulta eccessivamente insistita e comunque un po' forzata nell'accostamento all'altro *calembour* basato sul raccordo *principessa-regnare*:

Assunta. No, con prudenza, se no fa peggio. Che vuole? Un visetto come quello della sua Gilda, che dà subito nell'occhio!...

Giuseppina. Sì, non lo dico perché è mia figlia: ma *essa* con uno stracchetto di vestito figura meglio di una *principessa*... Tutti risparmi delle sue mani, però; che suo padre, benedett'uomo, in casa non fa regnare un quattrino (I 239)

Non diversa l'impressione del dialogo tra la portinaia e il marito, allertato sulla delicata situazione della figlia che attira corteggiatori importuni:

Giuseppina. [...] con tanti rompicolli che c'è intorno!... [...]

Battista. Devo stare a covare le figliuole? Mi tocca fare il carabiniere anche?

Battista. No, non lo stare a fare il carabiniere. Li chiamerai dopo i carabinieri, quando ti capita quel che ti meriti!

Giuseppina. A tua figlia cominciano a ronzarle i mosconi intorno!

Battista. Non sono mica di quelli che chiudono gli occhi! I mosconi so scacciarmeli di torno!... colle cattive, intendi? (I 240)

L'allusione ai carabinieri, qui esplicita sotto forma di metafora fraseologica e in *CR* sotto forma di perifrasi metonimica (*quelli del pennacchio*), ma in entrambi i casi in funzione referenziale alla custodia dell'onore della propria donna (moglie o figlia), costituisce un certo non casuale raccordo tra i due testi drammaturgici verghiani. Più in generale è significativo che i rappresentanti dell'istituzione giudiziaria e religiosa, ele-

menti omologanti, come si è detto, della realtà sociopolitica italiana postunitaria nonché fattori cardine della realtà locale, convergono in *CR* e in *IP* a connotare in chiave scenica l'univoca percezione del personaggio popolare.

Altre metafore risultano più attinenti a un registro mediamente colloquiale e neutro sul piano allusivo, come lo sfogo del portinaio insoddisfatto del suo lavoro, che richiama quelli analoghi di 'Ntoni Malavoglia:

Battista. È una galera, tale e quale! (I 241)

O ancora l'elogio della pronta rassegnazione di Målia al proprio destino, espresso dall'intrigante Assunta, interessata a combinare il matrimonio fra Carlini e Gilda:

Vede, vede se la sua ragazza è una perla! (I 243)

O ancora la constatazione banalizzante della depressione della ragazza in seguito alla delusione amorosa, forzosamente attribuita dalla stessa Assunta alla malattia di cuore:

Niente... è la coda di quella lunga malattia (I 244)

Altre figure retoriche, oltre alla metafora, ricorrono in *IP*, come l'iperbole, a coronamento della scenata tra i genitori di Gilda:

Battista. Foss'anche Domeneddio, intendi? Farò una cosa che la metteranno sui giornali! (I 240)

O quella impiegata dal Carlini per ostentare la propria disinteressata dedizione a Målia:

Vorrei essere un signore, guardi! Vorrei essere un signore per pigliarmela così, com'è... e mantenerla magari a medici e speciali! Glielo dico qui in faccia! (I 245)

Più pianamente colloquiale l'iperbole inserita nella risposta di Assunta al cuoco Angelino:

Vengo! Vengo! Non ho le ali per volare!... col paniere pieno, anche! (I 245)

Di una certa efficacia la battuta ironica della Signora che rimprovera

il portinaio rimotivando, con l'allusione alle sue abitudini di bevitore, un'iperbole colloquiale:

Cos'è questo chiasso? Vi par d'essere all'osteria? (I 240)

Avrebbe fini mimetico-ambientali l'uso della ripetizione che, secondo Trifone, concorrerebbe a caratterizzare «la monotonia del deprimente bugigattolo di *In portineria*»¹⁹⁴. Un'ulteriore funzione stilistica di questo espediente retorico è stata individuata dalla Barsotti, che vi intravede la chiave espressiva dei sentimenti nel duetto Målia Carlini in I 2, ritmato dal rincorrersi di costrutti fiorentineggianti e di «frasi concettualmente significative [...] che si rincorrono in verticale»¹⁹⁵. Quello che in *CR* era il duettare ritmico da melodramma tra Santuzza e Turiddu, qui si ritraduce in ritmo interiorizzante e malinconico.

Da quanto si è potuto osservare, pare evidente che la testualità di *IP* presenta dei risultati decisamente positivi, intanto relativamente al progetto compositivo verghiano, e, non secondariamente, direi, in assoluto rispetto ai risultati del teatro realista coevo, molto indietro se non altro sul piano della ricerca e della resa stilistica. Al caso sopra ricordato del pronome *ci* attualizzante, evitato invece dalla drammaturgia contemporanea, si può accostare quello, censurato persino dal Manzoni nella quarantana, della prolessi di *così* prima di un'oggettiva, tratto stilistico-sintattico di sicuro effetto ai fini della mimesi dell'oralità¹⁹⁶. In definitiva non si può non convenire con Luca Serianni che «le novità linguistiche del romanziere si ritrovano intatte nel drammaturgo»¹⁹⁷ Verga. Lo potrebbe confermare la totale sintonia tra stile discorsivo e azione scenica che caratterizza *IP*, per cui «al linguaggio corrisponde uno stile, in relazione all'argomento del dramma», e si riproduce la prodigiosa mimesi interpretativa autore-personaggi dei capolavori, al punto che «certe battute hanno l'andamento narrativo dei dialoghi esemplari dei *Malavoglia*»¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Cfr. P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 152.

¹⁹⁵ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 82.

¹⁹⁶ Anche questo esempio si deve alla sensibilità analitica di Luca Serianni (*Il Secondo Ottocento...*, p. 159).

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Cfr. C. MUSUMARRA, *Il linguaggio...*, p. 25. Ad esemplificare simile tendenza si cita la sommessa e disperata richiesta di Målia: «Mamma... perché vuol venire a vedermi lo zio prete?» e il contesto limitrofo (II 256). Ma si potrebbero aggiungere anche i dialoghi tra madre e figlia delle scene finali.

Sembra perciò adattabile al *drammettino* milanese la valutazione positiva che lo stesso Verga avrebbe riservato molti anni dopo al bozzetto di un giovane drammaturgo nel quale apprezzava soprattutto «la naturalezza e la pieghevolezza del dialogo»¹⁹⁹.

Lo stesso potrà dirsi per l'andamento scenico, i cui requisiti erano ben chiari al Verga, che in più occasioni enunciava il proprio ideale artistico, ad esempio in riferimento alle qualità dell'autore teatrale, nel congratularsi con la futura moglie dell'amico Luigi che si diletta di scrittura per il palcoscenico:

Ella ha la mano sicura, l'occhio acuto e la disinvoltura elegante della scena e del dialogo, ch'è tutto pel teatro²⁰⁰.

Al contrario, faceva osservare con la consueta franchezza a un giovane emulo i difetti del bozzetto teatrale sottoposto al suo giudizio e apparsogli «un po' troppo schematico e senza il rilievo di sentimenti, di caratteri e di vita scenica che sono indispensabili per destare l'interesse della rappresentazione teatrale»²⁰¹. In generale, per incoraggiare il giovane De Roberto, insoddisfatto delle proprie fatiche letterarie, ne elogiava come valore positivo su cui lavorare «una fisionomia spiccata che all'opera d'arte dà il suo valore»²⁰². Tutti tratti che *IP* indubbiamente possedeva e che Verga aveva accuratamente ricercato e trasmesso al testo, per dotarlo della *vita scenica* più adatta al genere e all'ambiente affrontati. Non avrebbero perciò giovato alla rappresentazione della grigia e monocorde atmosfera della portineria nel quartiere suburbano milanese gli espedienti tecnici di movimentazione scenica che invece avevano decretato la riuscita testuale e il successo di *Cavalleria*, di cui Verga avrebbe dovuto «generalizzare ed estremizzare [...] l'impianto policentrico» della scena iniziale e di quella finale²⁰³. Ma l'autore di *In portineria* non aspirava a rappresentare la realtà

¹⁹⁹ Si veda la lettera diretta da Catania il 20/2/1913 a Francesco De Felice in G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 397-398.

²⁰⁰ Il giudizio si riferiva al bozzetto drammatico *Come l'edera* di Adelaide Bernardini che Capuana gli aveva letto; cfr. la lettera da Catania dell'autunno 1904, in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 392.

²⁰¹ Così scriveva a Francesco De Felice, il 21 dicembre 1910, a proposito del lavoretto intitolato *Canto di nozze*; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 392.

²⁰² Lettera a F. De Roberto del 21 luglio 1899; ivi, p. 344. Il giudizio riguardava *Spasimo*.

²⁰³ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 152. Vi sarebbe riuscito a fine secolo il Bertolazzi nel *Nost Milan*.

collettiva della vita suburbana milanese, voleva invece rendere il dramma intimo di Målia ambientandolo in uno spazio sociale domestico e cittadino insieme, semipubblico direi, come la scelta della portineria dimostra inequivocabilmente nella sua dimensione liminare tra casa e strada. Quel che gli premeva, piuttosto, era una resa ambientale fondata sulle sfumature d'interpretazione, come avrebbe detto poi al Capuana, e sulla cura minuziosa e studiata dei minimi dettagli perché, come dichiarava al suo editore «per me le piccole cose sono quasi indispensabili come le rose in un componimento di D'Annunzio»²⁰⁴.

A voler trarre delle considerazioni più caratterizzanti in ordine alla configurazione sociostilistica di *IP* rispetto a *CR*, risulta calzante quanto già a suo tempo osservato da Anna Barsotti. La studiosa, in chiusura della lettura critica condotta con sensibile attenzione alla materialità espressiva del dramma milanese, vi rilevava come tratti dominanti una «semplicità e povertà di linguaggio» esplicate nell'uso ripetuto di figure e metafore. E desumeva che una così assoluta essenzialità «riflette la chiusura di un mondo all'interno del quale tutti parlano allo stesso modo; e che si ricollega, pur in diverso contesto ambientale, al parlar figurato e cadenzato dei lavori rustici del Sud»²⁰⁵. A tale nudità espressiva corrispondeva una totale ellissi della rappresentazione scenica, per cui il dramma risulta costantemente alluso e la morte di Målia si consuma nei dialoghi delle scene finali, senza colpi di scena. In definitiva parrebbe che il Verga avesse ritrovato, tra la povera gente di Milano, «lo stile dei poveri contadini siciliani, che diventa stile di tutti i poveri»²⁰⁶.

3. Conclusioni.

In definitiva, da quanto detto, si desume che la facies stilistica di *IP* è caratterizzata da un intersecarsi di procedure e soluzioni già sperimentate dal Verga nella scrittura dei propri testi narrativi e teatrali precedenti, e qui ricomposte in una struttura espressiva insieme conservativa e innovativa. Lo aveva già acutamente notato, del resto, Carmelo Musumarra a proposi-

²⁰⁴ Il riferimento riguardava la spasmodica ricerca di notizie sulla vita palermitana in età borbonica per la stesura della *Duchessa de Leyra*. Si veda la lettera a Giuseppe Treves del marzo 1897, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 323.

²⁰⁵ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 75.

²⁰⁶ C. MUSUMARRA, *Il linguaggio...*, p. 25.

to del duplice e simultaneo esplicarsi di due registri nel dialogo del teatro verghiano: l'uno borghese, l'altro popolare, quello cioè delle più felici soluzioni stilistiche e dei maggiori successi. E giungeva a una stimolante ridefinizione: «Quelli che il Devoto ha chiamato «piani di racconto» della narrativa verghiana, che sono piani stilistici e temporali, nelle opere teatrali diventano «i registri» del teatro verghiano»²⁰⁷.

Più in generale e, direi, in assoluto, vorrei rimarcare la condivisione tra *CR* e *IP*, di una delle strategie elocutive più tipiche della scrittura verghiana, vale a dire la sottolineatura ritmica, tramite figure di suono come allitterazione o rima, di particolari nuclei enunciativi. Nel caso che ci ha impegnati in questa lettura, si tratta della rima che, nel dramma rusticano evoca *in absentia* la parola *corna*, laddove Santa rivela a compare Alfio il tradimento di Lola con la sequenza *vi adorna la casa*, e nel drammettino suburbano allude *in praesentia* alla bellezza e all'eleganza di Gilda, nel richiamo a distanza *essa... principessa* che anima la battuta dell'orgogliosa madre della ragazza.

Concentrandoci su *IP*, si direbbe cioè che questo «drammettino in due atti», al di là del suo valore estetico o della sua efficacia teatrale, e al di là dell'omologazione compositivo-espressiva a *CR*²⁰⁸, costituisca un punto di arrivo e di partenza insieme, una sorta di crocevia nel percorso verghiano verso la maturazione stilistica definitiva. Vale la pena di richiamare in proposito un convincente parallelo istituito da Luigi Russo tra *Il canarino del n.° 15* e la *Storia di una capinera*, innanzitutto sul piano del motivo tematico: «Anche lì, due sorelle e un fidanzato, prima dell'una e poi dell'altra. Il titolo del *Canarino del n.° 15* (qui il canarino, là la capinera) rivela anche di più la parentela dei due racconti. Ma l'affinità del tema è utile, per segnare il cammino percorso dall'artista: nell'opera giovanile, il tema sentimentale campeggia su tutto, qui l'idillio doloroso appare e dispare tra le pieghe di una assai ruvida realtà»²⁰⁹.

Dal canto mio vorrei rammentare una coincidenza testuale con una novella di ambientazione sociale e di impostazione stilistico-testuale com-

²⁰⁷ Cfr. C. MUSUMARRA, *Il linguaggio...*, p. 25.

²⁰⁸ Secondo Siro Ferrone, nonostante lo sforzo verghiano di omologarla a *CR*, *IP* rappresenta in realtà «una tappa del progressivo incupimento pessimistico che porta da *Vita dei campi* al *Mastro* soprattutto attraverso la capitale esperienza delle *Rusticane*. Lo confermerebbe il fatto che anche i personaggi positivi perdono la coerenza che avevano nei *Malavoglia*, in *Vita dei campi* e in *Per le vie*; vedi S. FERRONE, *Il teatro...*, pp. 161-162.

²⁰⁹ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 229.

pletamente diversa, ma, quel che più conta ai nostri fini, coeva a *IP*. Alludo a *Bollettino sanitario*, inserita nella raccolta *Drammi intimi*, e impiantata come giustapposizione di microtesti sui quali si gioca la corrispondenza tra due amanti giunti all'epilogo del loro rapporto, a causa del quale il protagonista maschile della vicenda si ammala e muore. È assai significativo che l'amaro sfogo del Carlini per l'abbandono di Gilda sia espresso negli stessi toni con cui l'aristocratico innamorato della novella si rivolge alla sua ex compagna. Vale la pena di mettere a confronto i due testi:

Carlini. Che dispiaceri vuole aver lei? Lei bella, lei senza fastidi, lei portata in palma di mano!... (II 274)

Bollettino sanitario. Lasciatemi in pace, Lasciatemi in pace [...] Che ve ne importa? [...] Voi siete bella, sana, giovane, ricca. Avete là San Mauro ai vostri piedi, Giuliano che vi fa ridere, il duca che vi manda delle violette da Nizza. Lasciatemi in pace²¹⁰.

Come si vede anche dalla semplice lettura sinottica, *IP* conferma la sua centralità di testo maturato dalla precedente esperienza scrittoria di *Vita dei campi*, *Malavoglia*, *Rusticane* ma già proteso in avanti verso nuovi traguardi socioculturali e psicoespressivi. Ciò vale innanzitutto, naturalmente, per la dislocazione ambientale dai ceti popolari della Sicilia contadina e marinaresca alle classi operaie della Milano di *Per le vie*, ma anche per la proiezione tematica e stilistica verso i drammi "intimi" di personaggi borghesi o aristocratici di novelle, romanzi e teatro destinati poi in massima parte a restare "incompiuti".

Al di là dei risultati, comunque, quel che conta nel momento della composizione di *In Portineria*, è la tensione creativa dell'autore che forse raggiunse l'acme in quei magici anni Ottanta in cui si collocano non a caso tutti i capolavori e le sperimentazioni più riuscite del Verga. Ed egli, come tutti i veri artisti, ne era consapevole se nelle lettere, che racchiudono spesso le sue più autentiche effusioni di poetica o di impegno creativo, si trovano diffusi accenni a *IP*, come testo «a cui mi lega affetto paterno ostinatissimo»²¹¹, o commedia «per cui ti confesso che ho viscere più che paterne»²¹². Né meno significativa suona l'appassionato richiamo di complicità a Edoardo Calandra, in merito al comune metodo di rappresentazio-

²¹⁰ Cfr. G. VERGA, *Drammi intimi...*, p. 47.

²¹¹ Il Verga alludeva a una possibile rappresentazione fiorentina di *IP*; cfr. vedi la lettera a Mariano Salluzzo del 25-12-1888, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 214.

²¹² L'accenno riguardava la possibilità di far recitare *IP* a una promettente attrice di nome Varini; vedi lettera al Calandra del 1-3-1896, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 311.

ne scrittoria e scenica:

[...] in teatro bisogna fare il conto anche di quelli che ci vanno per vedere le belle signore e farsi vedere, o degli altri che hanno la digestione laboriosa. Ma tu hai pure come me il difetto di non voler dire più di quello che deve addirsi, ed è strettamente necessario, e facciamo troppa affidanza (*sic*) con quella intellettuale collaborazione a cui il pubblico si rifiuta, e forse ha ragione lui²¹³.

Lo aveva avvertito, con estrema lucidità, Felice Camerini che, nella recensione pubblicata sul «Sole» del 17/5/1885, riconosceva l'impreparazione degli spettatori a cogliere la novità del tentativo del Verga che aveva «creduto possibile la riduzione di scene popolari tutta semplicità e naturalezza»²¹⁴. All'impreparazione si aggiungeva l'insensibilità, di cui l'autore era ben consapevole, e se ne sfogava coll'altro fidatissimo amico Salvatore Paola, nella lettera qui citata in apertura:

Del pubblico che ci discute e che ci giudica quanti sapranno mai per quali giorni neri siano passati i nostri fantasmi, e quanta parte del sangue migliore del nostro cuore ci costi il più meschino successo²¹⁵

Senza parlare della volubilità e della discontinuità di ricezione, di cui il Verga argomentava nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti, postulando l'esistenza di un *average reader* «come dicono gli inglesi»:

E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo²¹⁶.

Nei confronti del pubblico tuttavia il Verga nutriva anche una certa fiducia se, appena un mese prima, aveva potuto scrivere al Giacosa:

Bisogna dare delle lezioni dure e implacabili a questi sacerdoti e sacerdotesse dell'arte del Teatro Girolamo [...] Io oso creder sempre che il pubblico sarà con noi quando sapremo tirarcelo dietro, dico noi, non *noi*²¹⁷

²¹³ La lettera era datata Milano 1/3/1896; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 311.

²¹⁴ Citata in S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 167.

²¹⁵ Cfr. la nota I.

²¹⁶ Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895 (ristampa anastatica Roma, Gela editrice, 1987, p. 71).

²¹⁷ In G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 167.

Anche per la rappresentazione di *IP* il Verga aveva forse confidato troppo nella capacità interpretativa degli attori e nella collaborazione analitica del pubblico. Il che però non gli avrebbe impedito di riprovarci con l'altra sfida compositiva rappresentata dalla *Lupa*. Al critico e amico Cameroni scriveva infatti da Vizzini il 20/4/1890:

Ahimé!, mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici²¹⁸.

Alla vigilia della messa in scena del suo secondo testo rusticano avrebbe poi manifestato la propria ansietà, in termini più che realistici, pur riconoscendo che le prove stessero andando bene:

Ma vi confesso che ho una paura puttana, visto l'umore del pubblico – che ha seppellito già due o tre lavori nuovi, e quello dei comici, in conseguenza – e i precedenti che mi ha lasciati il successo morboso della *Cavalleria*, che mi è rimasta sullo stomaco²¹⁹.

E contemporaneamente scriveva negli stessi termini a Giuseppe Treves:

Il precedente eccezionale di *Cavalleria rusticana* mi crea un obbligo opprimente e pericoloso, che mi pesa e mi minaccia²²⁰.

Ancor più esplicita la confessione delle proprie aspettative per la messa in scena del dramma *Piccolo Archivio* del Capuana, al quale così scriveva due mesi dopo il fallimentare debutto di *IP*:

Io m'immagino un pubblico scelto e intelligente, non numeroso, non guastato dalle coltellate di *Cavalleria rusticana* e che non è venuto in teatro per veder mordere l'orecchio a compar Alfio. [Figure come quelle del tuo *Piccolo Archivio*] dovrebbero avere un'attrattiva sottile ed efficace. Anche la figura sbiadita e semplice della mia povera Mália seduta su di una poltrona a ruminare i suoi guai e a empirsi gli occhi della festa degli altri parvemi che

²¹⁸ Ivi, p. 244.

²¹⁹ La lettera, datata Torino 16/1/1896; ivi, p. 308.

²²⁰ La lettera è datata «gennaio 1896», ma sarà dello stesso giorno o di giorni contigui a quella del 16 gennaio al Lopez appena citata (ivi, p. 244, p. 309).

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 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 a quella inferma che ricorda colla madre le quotidiane abitudini domestiche come per attaccarsi alla vita, e sogna la festa dei campi, il San Giorgio cogli occhi già affossati dalla morte. Ma non ne parliamo più²²¹.

Con la sua viscerale coerenza, similmente, Verga avrebbe poi confessato tutta la propria contrarietà per l'immeritata fortuna di *CR* a Berlino:

Proprio immeritata perché la recitazione fu enfatica in modo ridicolo, ed i costumi falsi e teatrali. Un successo insomma che mi offende quasi peggio di un fiasco²²².

Effettivamente le vicende della messa in scena di *IP* fanno registrare una clamorosa incomprensione del *drammettino*, rappresentato il 16/5/1885 al Manzoni di Milano dalla Compagnia Nazionale di Enrico Reinach e Olga Lugo. Ci fa rivivere l'evento la mordace cronaca dello stesso Cameroni:

Con somma letizia pei rifischiatori e per coloro i quali sul teatro non vorrebbero altro se non le mandoline liriche ed i drammi a intreccio, ieri sera le scene popolari di Verga *In portineria* fecero un gran fiasco [...] Cosa volete? La folla giudicò noiosi *I Malavoglia* ed insipida, ingenua, preadamitica *In Portineria* [...]. Ritorniamo dunque ai trionfi della *Partita a scacchi* e del *Padrone delle ferriere*.²²³

E aggiungeva una notazione di interesse linguistico, osservando come la platea milanese non fosse capace di andare oltre il semplice sogghigno di fronte a un Verga che «osa far parlare le persone come parlano veramente»²²⁴. Già per *CR* i rappresentanti più affidabili della critica coeva gli avevano del resto consigliato di «pubblicare prima la commedia per avere un pubblico più preparato in parte alla novità della cosa», come confidava

²²¹ La lettera, datata Milano 17 luglio 1885, si legge in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 245. Ho corretto in *inferma* un incongruo *informe* risultante dalla cattiva lettura del Raya.

²²² Si veda la lettera alla contessa Greppi da Berlino del 7 dicembre 1891 in G. VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 171.

²²³ S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 183.

l'autore alla sua compagna di quegli anni²²⁵. Ma, con saggezza derivata dall'esperienza e dalla sua natura prudente, il Verga avrebbe dichiarato tutta la propria diffidenza da simili valutazioni preventive, in toni di smagata ma convinta ironia, nel rifiutare di esprimere pareri sulla «commedia satirica» di un giovane amico del Capuana:

Di' che sono morto, che sono imbecillito [...]. O piuttosto di' che questi aeropaghi giudicanti non valgono nulla e non concludono nulla. Dell'aeropago giudicante la *Cavalleria* ebbi sentenza contraria, sorte favorevole della *Portineria*, tutt'al contrario. Chi ci si raccapezza?²²⁶

In ogni caso il Verga aveva ribadito la più totale e serena convinzione dell'importanza della propria sperimentazione artistica, confortata comunque dalla lettura preventiva agli amici del «Fanfulla»:

qualunque sarà il giudizio del pubblico la rappresentazione avrà l'importanza di un avvenimento letterario che può avere la sua influenza sul nostro teatro anemico, e che ad ogni modo non sarà una caduta volgare²²⁷.

A distanza di qualche anno l'autore avrebbe potuto accennare a quell'insuccesso con maggiore obiettività, anche grazie alla nuova messa in scena a Roma che, grazie all'interpretazione di Eleonora Duse che l'aveva promossa²²⁸, fu accolta favorevolmente dal pubblico²²⁹. Nel proporre all'amico Mariano Salluzzo un'eventuale recita fiorentina di *IP*, infatti, glielo presentava come lavoro scenico «che ebbe sorti prospere a Roma e avverse a Milano»²³⁰. La delusione per il fiasco della prima messa in scena milanese, comunque, non sarebbe mai stata smaltita del tutto dall'autore, forse proprio per l'insensibilità del pubblico che avrebbe invece dovuto mo-

²²⁴ S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 171.

²²⁵ La lettera, indirizzata alla contessa Greppi, era datata Catania, 2/12/1883, e si riferiva ai suggerimenti dati dal Panzacchi e dall'Avanzini. Quest'ultimo costituiva un utile testimone delle prevedibili reazioni della critica, in quanto direttore del «Fanfulla» dopo il Martini. Cfr. G. VERGA, *Lettere a Paolina...*, pp. 84-85.

²²⁶ Lettera al Capuana del 19/2/1908, in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 401.

²²⁷ Ancora all'amica milanese, nella stessa lettera, Verga aveva così riassunto le proprie idee sulla necessità di rinvigorire la letteratura teatrale coeva; cfr. G. VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 84.

²²⁸ Lo si desume dalla lettera al Capuana da Catania, il 24/9/1886: «La Duse mi ha scritto che vuol riguardare *In Portineria* ed io dovrei partire verso la metà di ottobre»; cfr. G. RAYA, *Carteggio...*, p. 261.

²²⁹ Numerosi e interessanti accenni alla rappresentazione romana si trovano nelle lettere a Paolina di quel periodo, ma se ne darà conto in altra sede.

strarsi il più consentaneo nei confronti di un testo di ambientazione meneghina. Ancora nel 1887, a distanza di due anni dall'episodio, nel comunicare al Capuana l'impressione negativa suscitata dalla lettura della commedia *La fine di un idillio*, ammoniva affettuosamente l'amico di non esporsi all'insuccesso facendo rappresentare la sua composizione scenica senza averla prima rivista:

Ciò che t'ho detto è come l'eco della esperienza tristissima che ne ho fatto io stesso; e so il danno che mi ha portato il fiasco milanese di *In portineria*, che anche adesso, ti confesso, mi cruccia come una dolorosa ingiustizia²³¹.

Ma si legga la reazione a caldo nel sarcastico ma amaro resoconto all'amico e confratello Capuana sia del fallimento scenico, già scherzosamente annunciatogli senza una parola ma con efficace linguaggio iconico²³², sia della reazione sfavorevole della critica giornalistica. Nel comunicargli distesamente per lettera la decisione di ritirare immediatamente la commedia che «fece un gran fiascone al Manzoni», il Verga scriveva:

[...] non voglio che si strascini qua e là in altri tentativi più o meno falliti prima che io l'abbia riletta a mente fredda fra qualche mese per vedere se è proprio da buttare nel fuoco, oppure se devo tentare un altro esperimento. [...] Una vera curée, caro Luigi, e ti assicuro che ci è voluto molto coraggio per affrontarla a testa alta e lasciarla passare tranquillamente e senza aprir bocca. Cotesto ti mostrerà anche quanto io sia convinto delle mie idee se me ne son sentite dir tante senza batter ciglio. [...] E qualche volta, passami la presunzione, è bene illuderci di scrivere per 1899²³³.

²³⁰ Si veda la citata lettera del 25/12/1888, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 214. Pressoché negli stessi termini scriveva al Capuana, pregandolo di fare da intermediario col Protonotari, nuovo direttore dell'«Antologia»: «Ho una commedia inedita: *In portineria*, che ebbe cattive sorti a Milano, e buone a Roma, e che desidero di dare e stampare» (in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 312). Il Raya leggeva «ridare a stampare», il che contraddirebbe l'affermazione del Verga circa lo stato del testo come fino ad allora non pubblicato.

²³¹ Lettera a Capuana del 18/8/1887, in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 277. Nell'autografo si legge *mi cruccia*, mentre il Raya, avendo letto *mi annoia*, aveva annotato con un punto interrogativo il verbo.

²³² Verga aveva spedito il giorno stesso della prima, vale a dire il 16 maggio, una cartolina postale al Capuana, disegnandovi sopra un fiasco; cfr. *ivi*, p. 240.

²³³ La lettera, datata 5/6/1885, si legge in G. RAYA, *Carteggio...*, pp. 241-243.

Umanissimo disappunto, dunque, ma anche lungimiranza di autovalutazione, nonché strenua e stoica resistenza alle critiche incompetenti che sarebbe rimasta intatta anche dopo la lettura a distanza, avvenuta dopo anni e non mesi, come scriveva al Cameroni da Vizzini il 4 gennaio 1890:

Quanto alla *Portineria* è partita sospesa. Io, dopo tanto tempo, e rilegendola a mente fredda, ne penso quel che son contento averne letto da te. E le voglio bene, e mi duole dell'ingiustizia dei molti verso la povera *Portineria*, e mi duole che ingiusta le sia pure la Duse che pure dovrebbe aver senso d'artista²³⁴.

Ma, dopo il successo isolato della commedia nella rappresentazione romana dell'1 dicembre 1886, nel ringraziare il «fratello d'armi, e amico vero fra i così detti *confratelli*» che si era congratulato con un telegramma, confessava, prolungando la metafora guerresca:

Sono contento del risultato, più di quel che osassi sperare per tanti motivi artistici, letterari ed extra, che tu sai e che non sai. La battaglia fu aspra, ma il tuo amico è di quelli che sotto Wellington avrebbero obbedito all'ordine «Farci ammazzare al suo posto» e la Duse è un bravo soldato e un gran soldato²³⁵.

Il Capuana, in effetti, come alter ego del Verga, aveva colto in pieno il senso del rapporto tra *CR* e *IP*, e non mancava di farlo capire alla zia del Verga, l'ormai anziana Mamma Vanna che era andato a trovare a Catania:

Mi parlò di *In portineria*: non era contenta del risultato la povera affettuosa vecchina: avrebbe voluto il chiasso di *Cavalleria rusticana*. [...] Io tentai di persuaderla che il risultato di *In portineria* letterariamente non aveva nulla da invidiare alla sua sorella maggiore²³⁶.

Iniziative promosse dallo stesso Cameroni di «ritentare la prova di *In portineria*» con la Duse a Milano fallirono per la diffidenza degli impresari, e il Verga non mancò di esternare la propria amarezza all'amico²³⁷.

²³⁴ In G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 236.

²³⁵ Lettera al Capuana dell'11 dicembre 1886, in G. RAYA, *Carteggio...*, p. 265. Il telegramma, datato Catania 3 dicembre 1886, diceva: «Arrivato poco fa rallegrammi fraternamente successo *Portineria* teco e signora Duse che saluto insieme Rossi e amici tutti» (*Ibidem*).

²³⁶ Lettera di Capuana al Verga da Milano, 28/12/1886; *ivi*, p. 266.

²³⁷ Cfr. la lettera al Cameroni del 20/11/1889, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 232.

Nonostante il fiasco di pubblico, dunque, *In Portineria* va considerata, a prescindere dall'attitudine scettica di certa critica²³⁸, un effettivo successo dal punto di vista dell'evoluzione tematica e stilistica della scrittura verghiana, segnando la riuscita piena dell'esperimento testuale ad esso legato. In tal senso è un tratto rivelatore l'interstualità stilistica, e non è un caso che la riconversione e il riciclaggio di soluzioni espressive sia più frequente nella caratterizzazione emotiva del Carlini, che continua il tipo dell'innamorato deluso, situandosi al limite tra popolarità rusticana e popolarità urbanizzata. Simmetricamente la mimesi del parlato è più variegata e riuscita in Giuseppina, anch'essa liminare tra popolarità rurale e cittadina, e in Assunta, sorta di zia Cirmena ante litteram. E *IP* rappresenta, anche in tal senso, un punto di arrivo o, se si preferisce, di svolta nella ricerca compositiva verghiana, attingendo un registro neutro, mimeticamente rappresentativo del grigiore suburbano, «attraverso l'espressione o l'«espressionismo» non troppo gergalmente e regionalmente caratterizzato dei parlanti», esponenti di «un popolino settentrionale, ma pure genericamente italiano», e attraverso la conquistata identificazione tra linguaggio e «tono medio della vicenda»²³⁹. Si realizzava così, come emerge anche dal confronto qui tentato, una ricomposizione tematico-linguistica tra *CR* e *IP*, che rivelano infine il loro posto e il loro ruolo nell'economia della produzione letteraria (narrativa e teatrale) dell'autore: «Il mondo verghiano, quell'incontro singolare di passionalità e di razionalità, di religiosità superstiziosa e di ateismo, di indifferenza e di muta partecipazione, si ricompone quindi, ad una analisi progressiva delle opere, non solo per la costanza dei temi [...], ma anche nella trama e nella tessitura del linguaggio, o dei linguaggi»²⁴⁰.

Se, come ha osservato Natale Tedesco, la narrativa verghiana è strettamente apparentata al teatro²⁴¹, tornando alle concomitanze da cui siamo partiti e alla scelta deliberata di cui parla Serianni, ricorderemo che al Capuana avrebbe scritto: «*IP* è così perché così ho voluto che fosse»²⁴², che

²³⁸ Mariani, Sapegno e, più recentemente, Natale Tedesco ribadiscono la superiorità del Verga narratore e sottovalutano la portata innovativa di *In portineria*. Bigazzi, Ferrone, Barsotti e Oliva invece, in base a documentati spunti storiografici e testuali, hanno cercato di valutare più obiettivamente l'esperienza del Verga drammaturgo.

²³⁹ A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 74.

²⁴⁰ Ivi, p. 76.

²⁴¹ Cfr. *Introduzione*, cit..., p. 25.

²⁴² In G. RAYA, *Carteggio...*, p. 242; vedi nota 122.

era poi la stessa asserzione già fatta a proposito dei *Malavoglia*²⁴³. E si potrebbe anche citare la lettera al Rod del 10/1/1884, proprio alla vigilia del trionfo di *Cavalleria*:

La mia commedia (tentativo di commedia, chiamiamola meglio, in un genere arrischiatissimo e che fa a pugni col gusto attuale del pubblico) passerà inosservata anche in Italia, e i più alzeranno le spalle come a un'idea sbagliata. È vero che prima di pubblicare le novelle di *Vita dei campi* nello stesso genere, e di sperimentare la prima volta lo stesso metodo artistico in un altro campo letterario io ebbi le stesse esitazioni e le medesime apprensioni che poi il successo smentì; ma allora ero io nel mio libro faccia a faccia col lettore, la riflessione aveva tempo di maturare quello che c'era di troppo brusco nella prima impressione; mentre adesso le mie idee devono passare per degli interpreti né convinti né audaci forse come me. Basta, vedremo quel che sarà, sarà una caduta di certo; a me preme soltanto affermare il genere. Il resto verrà poi e lo faranno gli altri²⁴⁴.

C'è tutta la trepidazione, l'amara consapevolezza e la fiduciosa fermezza del pioniere, che sa di aprire nuove vie e nuove prospettive, ma sa di dover pagare il prezzo altissimo dell'incomprensione e dell'isolamento da parte di critica e pubblico²⁴⁵, in una situazione di radicale crisi, di cui, come si è visto, avvertiva con sensibilità e lungimiranza l'acutezza. Una fermezza di intenti e fiducia che avrebbe espresso anche a distanza di anni, comunicando, quasi con incredulità, il successo del *Mastro-don Gesualdo* a Gegé Primoli:

Pare che quest'ultimo piaccia, tanto meglio, ché del resto non saprei correggermi per far piacere a S.E. la Critica²⁴⁶.

E a Paolina Greppi aveva addirittura confessato con scherzosa ma veridica ironia, di preferire «*dolor di borsa*, come dicono in Sicilia, a dolor di coscienza, artistica s'intende», comunicandole la scelta di rinviare la rappresentazione della *Commedia dell'amore*, la cui stesura lo lasciava insod-

²⁴³ Cfr. la lettera al Del Balzo del 28 aprile 1881: «Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia* li scriverei allo stesso modo; tanto mi pare necessaria e inerente al soggetto la forma»; in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 110.

²⁴⁴ Cfr. *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 159.

²⁴⁵ Proprio il Russo avrebbe notato come per *CR* non fosse tanto questione «di influenza del genere letterario, mentre resta poi in pieno il problema del rapporto artistico fra la novella e il dramma»; in L. Russo *Giovanni Verga...*, p. 225.

disfatto, alla successiva stagione teatrale, nonostante le pressanti ragioni «*quattrinaje*».²⁴⁷

Con lo stesso spirito avrebbe negato nel 1918 a Salvatore Di Giacomo il permesso di tradurre in napoletano *In Portineria*, come già anni prima l'aveva negato a chi voleva tradurla in siciliano:

[...] le sono gratissimo. Ma... Non le dirò che in principio io non ho visto di buon occhio le riduzioni che si son fatte di altre mie cosucce teatrali dove ho cercato di rendere il colore locale, ma a modo mio, e in un italiano intelligibile a tutta Italia. Però *In portineria* ha un carattere così spiccatamente locale – milanese – che poco mi sembrerebbe adatto a un'interpretazione diversa. [...] È uno scrupolo artistico che Lei indovinerà, quello che lascia esitare dinanzi alla domanda sua che tanto mi onora.²⁴⁸

Per l'autore che, *calcolatamente, pensatamente, e bravamente*, come aveva dichiarato lui stesso agli amici più cari non l'aveva voluto «di argomento siciliano», il drammettino ambrosiano era intrasferibile in ambiente partenopeo. Ovviamente non possiamo che dargli ragione: non bastava sostituire San Giorgio con san Gennaro, perché la ricerca e l'impegno artistici di Verga esigono tutt'oggi il massimo rispetto, e si possono etichettare come soluzioni stilistiche senza soluzione di continuità.

²⁴⁶ Lettera da Vizzini del 23/12/1889, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 234.

²⁴⁷ La lettera era datata Roma, 20/3/1887; cfr. G. VERGA, *Lettere a Paolina...*, p. 125. I corsivi sono dell'autore.

²⁴⁸ La lettera, datata 31/12/1918, si legge in G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 414. Il diniego non era solo frutto di astratto scrupolo artistico, ma, come spiegava l'autore al Di Giacomo, si basava anche sull'esperienza negativa di tentativi fatti «altrove» di ritradurre *IP* in ambienti diversi da quello milanese. Nel 1903 un certo avv. Tommaso Mauro, proprietario della Compagnia dialettale siciliana di Nino Martoglio, aveva caldeggiato «la riduzione siciliana della *Lupa*, di *In portineria* e di *Mastro-don Gesualdo*»; ce ne informa il Raya in nota alla lettera di Capuana a Verga del giugno 1903 (cfr. *Carteggio...*, p. 391).