

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 7

---

# I VERISMI REGIONALI



CATANIA

1996

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA  
SERIE CONVEGNI

N. 7

---

# I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi  
Catania, 27-29 aprile 1992

\*

COPIA OMAGGIO.  
FUORI COMMERCIO - Esente da IVA  
Art. 2 B. 5 let. c) - DPR 26-10-1974, 635

CATANIA

1996

Proprietà letteraria riservata

La stampa degli *Atti* del Congresso è stata realizzata con il contributo dell'Assessorato ai Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione della Regione Siciliana

## SALUTO DEL RETTORE

Eccellenze,  
signore e signori,

ognuno s'avvede che il nostro settimo Congresso si celebra in circostanze straordinarie, per la sede cui siamo obbligati, per la data alla quale siamo stati indotti ed infine per gli avvenimenti con i quali viene a coincidere, da una eruzione in atto ad uno sciopero incombente, sullo sfondo di una vicenda politica assai complessa e confusa. E tuttavia con un poco di buona volontà e forse anche con un poco di fantasia, da ognuno di questi eventi potrebbe trarsi un auspicio positivo: che, ad esempio, la lava che scorre è l'immagine stessa del vulcano che vive e che da sempre ha segnato l'esistenza individuale e collettiva di noi catanesi; ed ancora, che la congiuntura sociale sia essa stessa indice non solo di un malessere, ma anche di una volontà di miglioramento e di rammodernamento; ed infine, che la svolta politica voluta di recente dal popolo italiano consegua l'obiettivo di un rinnovamento rigeneratore della nostra classe politica e del nostro ordinamento istituzionale.

Come si vede, è facile inseguire linee di convergenze e di corrispondenze; meno facile è che esse disegnino prospettive reali, essendo partorite più da un illusorio gioco di fantasie e speranze, che da un preciso disegno elaborato e perseguito dalla nostra volontà.

In particolare, quando il Consiglio Scientifico della Fondazione Verga, all'indomani del Congresso celebrativo del Centenario del *Mastro don Gesualdo* dell'89, pensò ad un seminario di studio sul tema « I verismi regionali », era la primavera del 1990 e non solo l'Etna imprevedibile s'adornava pacificamente del suo eterno e bonario pennacchio bianco, ma nemmeno le lontane elezioni lasciavano intravedere sconvolgimenti così radicali. D'altra parte avvenimenti ben più

macroscopici, che hanno sconvolto gli equilibri del mondo, erano due anni fa neppure immaginabili.

In questi due anni tutto ciò è accaduto: e ne siamo sgomenti e quasi smarriti. La Fondazione nel suo ambito, pur tra mille difficoltà, ha tenuto la navigazione verso il porto designato, una navigazione che si è arricchita strada facendo: il 'Seminario' originario è diventato 'Congresso'; la prospettiva squisitamente letteraria s'è come completata con l'aggiunta dell'aspetto linguistico del fenomeno esaminato; ed infine lo stesso primitivo raggruppamento in tre aree geografiche compatte e comprensive (un'area settentrionale, un'area mediana e un'area meridionale) s'è via via più distintamente articolato in aree più ristrette, perché, mettendo a fuoco un ingrandimento più forte, la ricerca potesse infine risultare più minuziosa e più approfondita, ed infine più estesa.

Una cosa inoltre deve essere rilevata. Al Congresso è stato proposto un tema volutamente discriminante: 'verismi regionali' e non 'verismi di provincia', appunto per sottolineare, per contrasto, che si fa riferimento ai fermenti di una ideologia letteraria suscitati dalla sensibilità di Capuana e dalla genialità di Verga, esempi che furono raccolti in ogni parte d'Italia e fecondati quasi sempre con originalità e con devozione e con dedizione. Una stagione breve ed intensa, che diede alla nostra letteratura una dimensione europea e la sottrasse ad un destino di progressivo invecchiamento. Il verismo invece la rinnovò dalle fondamenta, preparandola e consegnandola, pur tra contraddizioni e ripensamenti, ad una sorte vitale, sì aperta agli echi più inquietanti che accompagnavano il declino del mondo borghese, ma anche piena di aspirazioni nuove e diverse, più o meno consapevoli, che, dopo il gelo e il silenzio della dittatura, erano destinate ad esplodere ed a fruttificare.

Ancora un altro aspetto del tema in discussione è giusto mettere in rilievo, il suo carattere profondamente unitario. Pur nelle sue suddivisioni regionali, sentite come caratteristiche socio-culturali locali inalienabili di una comune identità ricca e diversificata, il verismo è proposto come movimento unificante della comunità nazionale giunta di recente alla unità politica. Anche sotto questo profilo il richiamo alle esperienze del naturalismo francese sembra assai significativo.

Per questo verso anzi la primogenitura ideale, che il verismo siciliano vanta, risponde al compito storico che è stato chiamato ad

assolvere, di interpretare una realtà nazionale, che pur con profonde contraddizioni interne aveva ritrovato la sua identità, non più allusiva e poetica, ma finalmente fisica e materiale, cioè industriale e burocratica. Questa realtà gli scrittori siciliani auspicarono prima e sperimentarono dopo, con spirito intraprendente e con animo sgombro da compiacimenti paesani. Ecco perché il verismo guardato regione per regione non suscita timori separatisti, né alimenta primati di nobiltà.

Con questo spirito il Congresso oggi avvia i suoi lavori, ai quali mi è gradito augurare, come Rettore dell'Università di Catania, felice svolgimento e fecondi risultati. Ai congressisti, che in numero così cospicuo hanno accettato il nostro invito, auspico un piacevole soggiorno, che possa, nel ricordo di ciascuno, costituire un tramite permanente con Catania, con la Sicilia e con la Fondazione Verga che ho l'onore di rappresentare e a nome della quale do a tutti voi il benvenuto più cordiale ed amichevole. Sono questi i sentimenti che animano gli amici del Consiglio Scientifico e primo fra tutti il prof. Branciforti e i suoi collaboratori, che con tanta solerzia ed intelligenza ed amore hanno preparato l'incontro odierno. Ad essi vada il riconoscimento e il ringraziamento di noi tutti.

IL VERISMO PIEMONTESE

FRANCESCO SPERA

IL VERISMO TRAVISATO:  
LA POETICA REALISTA IN PIEMONTE

Di verismo in Piemonte si può parlare soltanto con precise delimitazioni, visto che la poetica del realismo, almeno come l'avevano ideata e praticata Capuana e Verga, non ha convinti e coerenti seguaci fra gli scrittori subalpini. E dire che le opere dei due siciliani hanno buona diffusione, ricevono favorevoli recensioni sui periodici locali, riscuotendo insomma un apprezzabile successo di critica e di pubblico. Verga inoltre pubblica a Torino *Una peccatrice*, stampata dall'editore Negro nel 1866, e ripete l'esperienza con uno dei suoi migliori testi veristi, la raccolta *Novelle rusticane*, stampata da Casanova nel 1883. Da ricordare poi la prima messa in scena nazionale di *Cavalleria rusticana*, avvenuta a Torino nel 1884: Verga e gli stessi attori, che avevano meticolosamente curato il realismo della rappresentazione, erano molto dubbiosi sull'esito della serata, temendo una scarsa comprensione e disponibilità del pubblico torinese nei confronti della tragica vicenda popolare di amore e morte, così lontana dalle tranquille vicende d'intrattenimento teatrale allora in auge. Così intervenne Giuseppe Giacosa, che anticipò con un articolo sulla « Gazzetta Piemontese » la presentazione dello spettacolo, spiegandone le scelte formali e il significato artistico. Il successo arrivò all'opera più del previsto, per ragioni che vanno individuate non solo nell'indubbia efficacia drammatica del concentrato atto unico verghiano, ma anche, probabilmente, nell'ambiguo fascino di un mondo diverso, sentito quasi come esotico, con il realismo della scena e dei costumi a distanziare e a rassicurare lo spettatore rispetto a figure portatrici di tanta inquietante passionalità.

Potenzialmente, inoltre, l'ambiente torinese sembra essere adatto alla diffusione del nuovo verbo letterario, dal momento che la città piemontese è uno dei centri propulsori del positivismo, da cui discende in Francia, come è noto, il naturalismo narrativo. Basta ricordare che

a Torino sono presentate per la prima volta al pubblico, nel 1864, le teorie di Darwin, in una conferenza del professore di zoologia Filippo De Filippi, *L'uomo e le scimmie*, stampata lo stesso anno in opuscolo, che suscitò interesse e polemiche in tutta Italia. Subentrò poi sulla stessa cattedra universitaria Michele Lessona, il più attivo divulgatore dell'evoluzionismo, che tradusse opere di Darwin per la casa editrice torinese Utet (1870-1871), ma fu autore anche in proprio di opere come *Volere e potere* del 1869 e di una biografia di Darwin del 1883, che ebbero ampia risonanza<sup>1</sup>. Le teorie evoluzioniste conquistarono un tale successo da travalicare l'ambito delle scienze naturali per essere applicate in altri campi: si pensi a Cesare Lombroso, professore a Torino di medicina legale, psichiatria e antropologia criminale, che, dopo *Genio e follia* del 1864, stampa proprio a Torino, nel 1876, la sua opera principale *L'uomo delinquente*.

Si tratta di una pubblicistica scientifica, che nasce e si diffonde all'Università, per diramarsi anche a livello divulgativo in tutta Italia, facendo sentire la sua ricaduta pure sulla cultura letteraria del tempo (tanto più che molti di questi professori coltivano propri interessi di letteratura creativa). Così a Torino ferve un'intensa vita culturale, in cenacoli e circoli, come ad esempio la Dante Alighieri, molto attiva a cominciare dagli anni Sessanta. Fondamentale poi il ruolo svolto dai periodici, dalle riviste ai giornali: proprio sulle pagine di questi è ricorrente il motivo e l'esaltazione della scienza, della modernità e del progresso, secondo un luogo comune della cultura del tempo, ma qui ampiamente propagandato, in questo fitto intreccio di cultura scientifica e letteraria, nel proficuo dialogo fra studiosi accademici, intellettuali e giornalisti, scrittori e artisti.

Molto intensa è anche l'attività delle case editrici. Oltre alla posizione dominante e al prestigio scientifico conquistato dalla Utet, emergono case che in campo narrativo possono vantare, nel trentennio di fine secolo, alcuni fra i migliori e più venduti autori dei generi romanzo e novella in Italia. Da Casanova, oltre il Verga citato, escono opere di Sacchetti (*Cesare Mariani*, 1876), Castelnuovo (*Nuovi racconti*, 1876), Farina (*Amore bendato*, 1877), Praga (*Memorie*

<sup>1</sup> Sulla diffusione della nuova cultura scientifica a Torino si veda la raccolta di testi *Il Darwinismo in Italia*, a cura di G. Giacobini e G.L. Panattoni, Torino, UTET 1983.

del presbiterio, 1881), Fogazzaro (*Daniele Cortis*, 1885), Serao (quattro volumi), Calandra (sette volumi); presso l'editore Roux (anche unito a Favale e a Frassati): Farina (sei volumi, fra quelli più venduti di questo prolifico narratore), Serao (*Fantasia*, 1883), Betteloni (*Prima lotta*, 1897), Calandra (*La bufera*, 1898), Capuana (*Nuove paesane*, 1900); presso l'editore Bocca: Gualdo (*Novelle*, 1868), Del Balzo (*Gente di chiesa*, 1898); presso Speirani: la Deledda (*La via del male e Il tesoro*, 1897). Per la maggior parte sono autori piemontesi, ma anche di altre regioni, e di varie tendenze e scuole, dalla scapigliatura al realismo, fino al decadentismo. In queste collane di narrativa abbondano poi le pubblicazioni straniere, soprattutto di romanzi francesi, a cominciare da Hugo e Sue, autori di successo popolare (letti anche in francese e tradotti sui periodici e in volume). È per altro una tradizione tipicamente piemontese l'influenza della vicina cultura francese (quindi anche le nuove proposte della narrativa naturalista avrebbero potuto trovare ascolto favorevole)<sup>2</sup>.

La vivacità dell'ambiente letterario torinese si conferma anche a livello dell'editoria periodica. Sui giornali del tempo la parte letteraria ha notevole spazio, con la pubblicazione di racconti e romanzi a puntate, che sono di autori spesso regionali, per lo più minori o addirittura sconosciuti, ma anche di celebri autori stranieri e di qualche italiano di fama nazionale. Sul giornale più importante del tempo, la « Gazzetta di Torino », escono molti testi di autori francesi: Balzac, Coppée, Dumas, Flaubert, Gautier, Hugo, Maupassant (sedici racconti fra l'81 e il '92), Montépin (quattordici opere fra il '73 e l'85), Ohnet, e anche Zola (due pezzi, ma solo nel '93). Pochi gli autori stranieri non francesi (Dickens, Puskin, Turgenev), ma giunti probabilmente attraverso la mediazione francese. Pochi anche gli italiani di rilievo: Petruccelli della Gattina nel '74, De Zerbi nell'85, D'Annunzio nel '94 (*L'eroe*). Ma il vero autore di successo del giornale è Carolina Invernizio<sup>3</sup>, che dall'86 alla fine del secolo pubblica sul giornale oltre trenta romanzi, poi pubblicati in volume, di straordinario successo popolare. Analogo discorso si potreb-

<sup>2</sup> Per un'ampia serie di dati su questi aspetti si rimanda a G. CASALEGNO, M. MARCHIONI, M.P. RATTI, *L'editoria torinese del secondo Ottocento: la narrativa*, a cura di G. Barberi Squarotti, prefazione di F. Spera, Torino, Tirrenia Stampatori 1991.

<sup>3</sup> Per maggiori ragguagli su vita e opere di Carolina Invernizio si vedano gli atti del convegno dedicato alla scrittrice, *Carolina Invernizio*, Torino, Forma 1983.

be fare per la « Gazzetta Piemontese » (divenuta poi « La Stampa » nell'85), diretta a lungo da Vittorio Bersezio, che in più inaugura nel '77 un supplemento letterario, la « Gazzetta Letteraria »<sup>4</sup>.

Nel quadro del dibattito culturale del tempo appare tuttavia più significativa la rivista « Serate Italiane », che esce negli anni '74-'78, diretta da Giuseppe Cesare Molineri. Personaggio in vista della Torino intellettuale del tempo e anche autore in proprio di bozzetti, Molineri fece delle « Serate Italiane » un foglio aggiornato, dove si discutevano le novità letterarie del tempo e trovavano eco non poche polemiche<sup>5</sup>. A leggere i proclami della maggior parte degli estensori della rivista costante è l'appello e l'adesione al vero, ma se poi questo 'vero' si concreta nelle scelte narrative di uno Zola, inevitabile è la condanna morale. Tipico è il caso di Faldella, che in un articolo del 17 gennaio 1875, parlando della propria poetica e in particolare del suo racconto lungo *Il male dell'arte*, afferma di essere nettamente contrario alle scelte tematiche di un Baudelaire, alle « sinfonie delle voglie e delle puzze di Emilio Zola ». Già dalla crudezza dell'espressione si desume il forte moralismo e la chiusura ideologica nelle posizioni di Faldella e così, in complesso, degli altri redattori.

Si può persino spiegare l'origine di certi elogi di Verga, che appaiono sulla stessa rivista, non tanto come effettive valutazioni dell'autentica portata dell'operazione letteraria dello scrittore siciliano, ma come accettazione sì di un autore realista, tuttavia non audace e immorale come Zola. Da questo punto di vista appare rivelatore l'arco degli interventi su Verga: è lo stesso Molineri prima a esprimere un giudizio non troppo positivo su *Eros*, con qualche riserva morale, poi a valutare favorevolmente *Tigre reale* per il suo realismo appropriato, lontano dagli eccessi dei francesi (a onore di Molineri si deve aggiungere che, in occasione dell'uscita di *Vita dei campi*, la sua recensione sulla « Gazzetta Letteraria » coglierà bene il valore dell'operazione verghiana, qualificandola come distacco dall'idealismo della precedente letteratura campagnola). Sempre sulla stessa rivista Pompeo Gherardo Molmenti, cui si

<sup>4</sup> Su questo supplemento cfr. G. MIRANDOLA, *La « Gazzetta Letteraria »*, Firenze, Olschki 1974.

<sup>5</sup> Si vedano gli indici della rivista, con un'esauriente introduzione, *Serate Italiane*, a cura di D. Aristodemo, Roma, Ateneo 1981.

devono alcuni interventi teorici, vede giustamente in Verga il continuatore italiano di Flaubert e Zola ed elogia *Nedda* quale primo esempio di realismo d'ambiente popolare; successivamente, in una stroncatura di *Passione maledetta* di Tronconi, è di nuovo ricordata la 'sobrietà' di Verga, che viene dunque accettato positivamente come realista proprio perché lontano da estremismi formali e contenutistici<sup>6</sup>.

Questa valutazione di Verga, per così dire relativa, cioè insieme letteraria ed etica, con il rilievo dato all'assenza nelle sue opere delle crudeltà tipiche dei francesi e di certi pedissequi e scadenti imitatori italiani, come appunto Tronconi, conferma il preponderante fine moralistico che emerge dalle pagine di questa rivista, che può apparire come un campione significativo della situazione culturale del tempo. Un fine etico e pedagogico affidato alla cultura e alla letteratura, che è del resto denominatore comune dell'ambiente piemontese del secondo Ottocento, talvolta con insistenze un po' ossessive. Il fenomeno si spiega forse con l'ancora forte retaggio romantico risorgimentale proprio di questa regione, che nel clima postunitario, anche dopo la delusione per il trasferimento della capitale, sente pur sempre il ruolo speciale svolto nel processo di riunificazione della nazione. Si comprende come questo atteggiamento intellettuale non potesse permettere una ricezione autentica della poetica della riproduzione oggettiva della realtà.

Si prenda il caso di un altro personaggio in vista, Vittorio Bersezio, giornalista e direttore di periodici, uomo politico e prolifico autore di teatro e di romanzi: già negli anni Cinquanta aveva stampato volumi di narrativa edificante in celebrazione dei valori della famiglia e della patria, poi negli anni Sessanta e Settanta esibisce una produzione non solo quantitativamente cospicua ma anche letterariamente interessante, viste le abili operazioni elaborate. Nel 1863 è messa in scena la commedia *Le miserie 'd monsù Travet*, che nella rappresentazione delle ironiche disavventure di un piccolo impiegato statale offre un realismo per così dire anticipato, rispetto alla vera esplosione della poetica realista. Di grande efficacia soprattutto la dettagliata rappresentazione della vita quotidiana, familiare e professionale, con acute osservazioni

<sup>6</sup> Gli articoli sono così datati: G.C. Molineri, 17-1-1875; 4-7-1875; 18-9-1880; P.G. Molmenti, 23-5-1875; 9-1-1876.

sugli aspetti economici e il loro riflesso sullo svolgimento della vicenda e sul comportamento dei personaggi. Ma il finale dell'opera, con l'orgogliosa impennata del protagonista e le sue ammonizioni alla moglie che ha rischiato di compromettere l'onore della famiglia, riconferma la dominante prospettiva moralistica di questa letteratura.

Nell'abbondante attività dello scrittore spicca poi una trilogia narrativa: *La plebe* (1867-69), *Mentore e Calipso* (1872), *L'aristocrazia* (1881), che vuole essere una rappresentazione delle diverse classi sociali, secondo un modello, non infrequente nella narrativa ottocentesca, d'interpretazione totale della realtà attraverso l'affresco globale e ciclico di più romanzi. Ma non si pensi tanto allo stile di Zola e poi di Verga, quanto forse più all'imitazione di Balzac e Rovani, tuttavia con risultati letterari abbastanza limitati. *La plebe* porta come sottotitolo *romanzo sociale*, ma nella prefazione si rivela l'intenzione dell'autore, già espressa da Gioberti nel suo *Rinnovamento*, di « elevare la plebe a grado e dignità di popolo », secondo un proposito ancora tipicamente risorgimentale (per questo la citazione di Gioberti). Si può cominciare quindi, dal primo capitolo *I derelitti*, a introdurre prostitute, poveri fanciulli piangenti, bevitori in sordida bettola, e poi finalmente operai, che è la novità più rilevante, ma l'atteggiamento del narratore è proprio dello scrittore populista, che depreca l'abiezione sociale e morale legata alla miseria, rimanendo tuttavia nei limiti di una mozione degli affetti.

Il caso di Bersezio, con l'uso strumentale di certo realismo, che deve piegarsi al fine dell'educazione civile e morale, è davvero emblematico e si riproduce, in misura maggiore o minore, nelle personalità letterarie di spicco dei decenni successivi. Così accade che la propagazione del verismo comporti negli autori piemontesi un'indubbia ripresa di temi, ambienti, personaggi e situazioni drammatiche, caratteristici della narrativa realista, ma il tutto senza l'essenziale adesione ai canoni dell'indagine oggettiva e del discorso impersonale. A scorrere le pagine dei giornali torinesi si nota nella narrativa d'appendice un riuso di strutture e stili della narrativa realista, un'attenzione costante ai *faits divers* della cronaca, una tendenza alla divulgazione scientifica propria di questa età di positivismo imperante. È questo un fenomeno di naturale e progressivo rinnovamento di elementi narrativi già utilizzati dal romanzo popolare di provenienza francese, da Hugo, che in Piemonte ha larga diffusione, ai classici esponenti della narrativa di consumo, come Sue. Così lo stile tende all'amplificazione, alle situa-

zioni esasperate, a descrizioni caricate di personaggi emarginati e ambienti sociali degradati, propri del 'ventre' della città. È singolare e insieme sintomatico constatare come questo particolare stile realista 'travisato' si ripresenti nelle pagine della vera e propria cronaca, nei resoconti della nera (talvolta dalla ricostruzione del crimine alle sedute di tribunale), con una significativa analogia e interdipendenza fra la scrittura creativa del romanzo d'appendice e quella degli articoli sui fatti di cronaca cittadina.

Che la città sia uno degli ambienti preferiti della rappresentazione realista è noto; e Torino, che, dopo la profonda ferita della privazione del ruolo di capitale, aveva trovato nuovo slancio nella trasformazione in città industriale, si prestava bene come oggetto delle innovazioni letterarie. Ma questo fenomeno rimane appunto circoscritto, curiosamente, più alla letteratura minore dei giornali, agli interventi di scrittori sconosciuti, che per di più sembrano ricalcare maggiormente le orme della paraletteratura francese. A ben vedere la rappresentazione della città rimarrà per Torino sotto la prospettiva del moralismo sociale fissato ed esaltato dal *Cuore* di De Amicis nel 1866. L'opera di maggior successo di uno scrittore di successo, con i suoi chiari intenti pedagogici, è l'esempio evidente di come si possano sì includere nella narrativa elementi innovatori, come la raffigurazione del mondo popolare e operaio, propri della scuola realista, ma sempre all'interno di una visione della realtà ancora sostanzialmente romantica, impregnata inevitabilmente di sentimentalismo e amor di patria risorgimentale.

Il fatto è che il denominatore comune della narrativa piemontese di questi anni appare davvero questo forte e persistente marchio ideologico, che, pur con indubbe diversificazioni, riporta a una visione etica tipicamente subalpina quando non sabauda. Gli scrittori passano attraverso le varie e talvolta opposte poetiche dell'ultimo trentennio del secolo, ma conservando tale caratteristica. Questo è il caso di Roberto Sacchetti, cui si deve il romanzo dell'artista *Cesare Mariani* (1876), ambientato per lo più a Napoli, e inoltre *Vecchio guscio* (1879) ed *Entusiasmi* (1881). Per Sacchetti bisogna parlare di scapigliatura<sup>7</sup>, visto che accanto a quella milanese, che

<sup>7</sup> Sulla scapigliatura torinese si consultino G. MARIANI, *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1967; l'antologia *La scapigliatura*, a cura di E. Gioanola, Torino, Marietti 1975.

è la scapigliatura per eccellenza, si segnala un gruppo torinese abbastanza battagliero e dinamico, poi aperto col tempo ad altre poetiche. Tuttavia è significativo che Sacchetti, pure adottando uno stile narrativo fra Balzac e Flaubert, approdi con *Entusiasmi* al romanzo storico, alla ricostruzione delle giornate del '48 milanese.

In questo filone la figura principale rimane Edoardo Calandra, notevole illustratore, che disegnò persino le *Novelle rusticane* di Verga edite da Casanova. Tuttavia come narratore in proprio prediligeva ancora il vecchio stile del racconto storico, intriso di molta nostalgia, come nelle raccolte di novelle *La bell'Alda* (1884), *I Lancia di Faliceto* (1886), *Vecchio Piemonte* (1889), e soprattutto nella sua opera maggiore, il romanzo *La bufera* (1898-1911), ambientato in Piemonte negli anni cruciali a ridosso della rivoluzione francese, con una solida struttura d'intreccio e un complessivo buon risultato letterario. Ma nulla di più lontano dal verismo di questo recupero addirittura di uno stile narrativo di primo Ottocento, anche se aggiornato con moderne suggestioni decadenti. Del resto non si dimentichi neppure che in Piemonte si diffonde la moda del neogotico, che è fenomeno artistico di pittura e architettura (si pensi alla ricostruzione di un borgo e castello medievali sulle rive del Po in occasione di un'esposizione internazionale del 1884), ma anche letterario (si veda il successo dei drammi storici di Giacosa).

Anche l'altro filone della narrativa contemporanea, quello campagnolo, già praticato a metà Ottocento e profondamente rinnovato in senso naturalista da Verga e Capuana, trova diffusione in Piemonte, ma con caratteristiche proprie. Si susseguono numerosi testi di molti autori, generalmente sottotitolati come « bozzetti », « idilli », dove una parte essenziale è riservata alla descrizione del paesaggio, alla pittura impressionistica di colline e montagne, fiumi e laghi; con in più il ricorso all'usuale luogo comune della contrapposizione fra la sana vita tradizionale della campagna e i costumi corrotti della città moderna. Su questa linea la prova più originale è data dalle *Figurine* di Giovanni Faldella, uscite nel 1875. L'aspetto determinante che stacca nettamente quest'opera dal verismo (la raccolta viene pubblicata un anno dopo *Nedda*, ma prima delle altre raccolte dei veristi siciliani) è non solo la scelta ideologica del solito moralismo, attenuato qui da una bonaria ironia, ma soprattutto l'adozione di un linguaggio espressionistico, che è l'opposto della essenzialità, dell'asciutta impersonalità verghiana. Lo

scrittore mostra un gran talento espressivo, che lo avvicina a certa scapigliatura sperimentale, come Dossi, con in più una calcolata volontà parodica propria degli stilemi della scrittura realista. Per queste doti autentiche di scrittore e per la proficua attività culturale, e poi politica, Faldella si afferma come la personalità più eminente fra gli scrittori piemontesi: le sue complesse operazioni letterarie, al di là dei fini proposti, denotano una spiccata intelligenza critica.

Quando sceglie la forma grande del romanzo, arriva a misurarsi addirittura col romanzo ciclico, prima con *Un serpe (Idillio a tavola)*, dell'81; *Un consulto medico*, dell'82; *La giustizia del mondo*, dell'84), dove è trattato il tema tipicamente realista del figlio naturale, ma con i prevedibili travisamenti ironici e ideologici: amplificazione delle situazioni drammatiche e interventi moralistici. Ancora più evidente la volontà critica nella trilogia successiva di *Capricci per pianoforte (Tota Nerina)*, dell'87; *La Contessa De Ritz*, del '92; mentre l'ultimo volume, rimasto inedito, è stato pubblicato nel 1974)<sup>8</sup>. Nel primo volume ampie sezioni del romanzo si risolvono in discussioni sulle diverse poetiche letterarie allora in auge, facendo assumere all'opera la forma di un romanzo saggio; nel secondo un pezzo tipico del romanzo naturalista, la discesa nel ventre della città, in questo caso i bassifondi di Napoli, porta sì a un brano a effetto di crudo spettacolo osceno, ma punteggiato con il commento delle citazioni latine di Orazio di uno dei personaggi che assiste alla scena. Insomma in Faldella, che pure riutilizza temi, personaggi, ambienti, della narrativa realista (e proprio negli anni più fortunati di questa, cioè negli anni Ottanta), conta soprattutto prendere le distanze dall'essenziale prassi dell'arte impersonale, che sembra essersi fatta da sé, come aveva incisivamente teorizzato Verga nella prefazione all'*Amante di Gramigna*. Questo prevalere, in Faldella, dell'operazione riflessa trova ulteriore conferma in *Madonna di fuoco e madonna di neve*, del 1888, che è la parodia delle isterie femminili così ricorrenti nella narrativa del tempo, trasferite dallo scrittore, con un'ingegnosa trovata, in campagna. Qui la parodia di Faldella ha più obiettivi, visto che le figure nevrotiche femminili, nella narrativa del tempo, assumono diversi trattamenti e significati: dall'indagine reali-

<sup>8</sup> G. FALDELLA, *Nemesi o donna Folgore*, a cura di M. Masoero e G. Zaccaria, Torino, Fogola 1974; *Donna Folgore*, a cura di G. Catalano, Milano, Adelphi 1974.

stica della protagonista di *Giacinta* di Capuana, del '79, allo spiritualismo decadente della *Marina* di *Malombra* di Fogazzaro, dell'81.

La stessa coniugazione di moralismo ironico ed espressionismo linguistico si rinviene in Achille Giovanni Cagna, con risultati inferiori a quelli di Faldella, ma con l'aggiunta di nuovi ambienti e personaggi: la vita della piccola città di provincia, rappresentata con efficacia nei racconti di *Provinciali*, dell'86; il ristretto orizzonte intellettuale del piccolo commerciante in *Alpinisti ciabattoni*, dell'88, che è forse il miglior romanzo comico del nostro Ottocento. Anche in Cagna quindi si constata un'evidente ripresa di tematiche della poetica verista, ma sempre come oggetto di rielaborazioni originali. Il fenomeno non è solo piemontese, perché certo è difficile trovare un narratore italiano che tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Novanta non abbia risentito direttamente e indirettamente dell'influenza (anche della vera e propria moda) di forme e contenuti naturalisti, tanto che si può delimitare spesso, in più di uno scrittore, una determinata fase del suo itinerario da riportare al realismo (si pensi, ad esempio, alle novelle di D'Annunzio); ma nel caso dei piemontesi si assiste a operazioni di ricercata forzatura, di ironico travisamento, che giungono al culmine nella parodia delle componenti narrative e nell'adozione di un linguaggio espressionistico, che è radicalmente antitetico allo stile verista.

Un altro autore piemontese che passa attraverso differenti poetiche è Giuseppe Giacosa, il più noto drammaturgo del tempo, che vanta al suo attivo una raccolta di racconti *Novelle e paesi valdostani*, dell'86, che è un altro buon contributo alla narrativa regionale, e soprattutto un ragguardevole numero di opere teatrali, alcune di elegante intrattenimento mondano, altre di rievocazione storica, come quella *Partita a scacchi*, che nel '76 gli diede il primo vero successo. Giacosa è personalità di alto rilievo, che non si limita a presentare una produzione teatrale di *routine*, ma è presente attivamente nella vita culturale del tempo, nei circoli culturali torinesi e poi milanesi, autore e coautore di efficaci libretti d'opera per Puccini. Non si dimentichi il suo ruolo determinante nella già citata operazione promozionale di presentazione al pubblico torinese di *Cavalleria rusticana* di Verga. E proprio questa vicinanza e stima di Verga dovette avere non poco peso nella svolta drammaturgica dello stesso Giacosa, quando, nel 1887, fece rappresentare *Tristi amori*, che è un autentico modello, e forse il migliore, di

teatro realista d'ambiente borghese, cui seguirono altri, non molti, esempi sulla stessa linea.

L'opera presenta, secondo le regole della poetica verista, un'accurata ricostruzione sociale ed economica dell'ambiente di una città provinciale, un'approfondita e convincente analisi psicologica dei personaggi, coinvolti in un triangolo amoroso adulterino. Ma sono soprattutto le soluzioni strutturali e stilistiche a colpire per la loro aderenza a una nuova forma di teatro realista. Già il pubblico fu sorpreso, come è noto, dall'originalità della conclusione del primo atto, che riproduce uno squarcio di vita quotidiana, con in scena la protagonista e la domestica a verificare il conto della spesa (con una bella differenza rispetto a certi finali disposti, secondo una collaudata tecnica teatrale, in enfatico crescendo). Ma soprattutto risalta la scelta stilistica della sobrietà: il linguaggio dei personaggi, che in tanto teatro contemporaneo mira all'amplificazione, intesa come dilatazione quantitativa del discorso e ricerca di effetti emotivi nelle confessioni sentimentali, qui si fa essenziale, tanto che la vicenda precipita con progressione necessaria e ritmo serrato verso l'amara conclusione. Alla fine prevalgono sì le convenzioni sociali, ma emerge anche l'autocoscienza dei protagonisti, consapevoli del loro scacco morale in quanto esponenti di un consorzio civile che impedisce oppressivamente un'autentica realizzazione di sé. Al di là delle sperimentazioni originali e dei calcolati travisamenti della poetica realista in Piemonte, proprio nel teatro va individuato l'apporto più fecondo e duraturo del realismo: se *Le miserie 'd monsù Travet* si possono considerare un'originale anticipazione del realismo, *Tristi amori* è non solo la perfetta trasposizione della poetica realista in teatro, dal mondo popolare, dove l'aveva fissata Verga, al mondo borghese, ma anche il modello di uno stile scenico che s'impose per decenni e non trovò innovatori sino a Pirandello<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> In generale sulle questioni dibattute in questo lavoro si rinvia a M. GUGLIELMINETTI, G. ZACCARIA, *Torino*, in AA.VV., *Letteratura italiana, L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989. Fondamentali sono gli altri studi di G. ZACCARIA, *Tra storia e ironia. « Regione » e « Nazione » nella narrativa piemontese postunitaria*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1981; *La fabbrica del romanzo*, Genève-Paris, Slatkine 1984. Si ricordino inoltre G. PETROCCHI, *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino, Silva 1948; G. TESIO, *Piemonte e Valle d'Aosta*, Brescia, La Scuola 1986.

ALDA ROSSEBASTIANO

## RIFLESSI VERISTICI NELLA LINGUA DEI NARRATORI PIEMONTESE DEL SECONDO OTTOCENTO

Il titolo appena enunciato indica da solo tutta la difficoltà a reperire nell'ambito della narrativa piemontese esempi di effettivo verismo, capaci di rispondere con sicurezza ai canoni di una corrente letteraria tanto importante in Italia.

Tenuto conto di questi limiti, senza volerne indagare le ragioni, resta pur vero che il Piemonte non può non risentire delle tendenze comuni in Italia e non aprirsi ad alcuni aspetti almeno tra quelli che fortemente definiscono la corrente <sup>1</sup>.

Per quanto concerne la lingua, credo di poterli individuare essenzialmente nell'utilizzazione del dialetto, mediato o immediato, e nella forte componente popolare. Non sono probabilmente questi due gli unici aspetti da mettere in evidenza, ma certo risultano essere quelli di più immediato risalto e di più larga diffusione.

La scarsa caratterizzazione accettata per poter individuare lo sviluppo locale della corrente, raramente toccata nel suo spirito più profondo, ma i cui riflessi inevitabilmente emergono dagli scritti degli autori del tempo, amplia enormemente il numero dei possibili 'veristi', imponendo a noi una scelta, incentrata sulla riconosciuta individuazione di almeno alcuni elementi tipici del canone tradizionale e, insieme, sulla più forte differenziazione locale interna.

Sulla base dei parametri indicati ho preso in considerazione, tra i tanti, quattro autori (Faldella, Cagna, Sacchetti e Giacosa), conside-

<sup>1</sup> L'aspetto letterario, anche per quanto riguarda i Piemontesi, è egregiamente illustrato da R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, soprattutto alle pp. 221-267, dove si evidenziano le componenti veristiche. Insiste invece sugli aspetti scapigliati G. CONTINI, *Racconti della scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani 1953. Intorno alla questione cfr. anche G. ZACCARIA, *La « Giovane letteratura torinese » degli anni 1860-1870*, in *Civiltà del Piemonte*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1975, II, pp. 489-513.

rando una sola delle loro opere (*Nemesi o donna Folgore*<sup>2</sup>, *Alpinisti ciabattoni*<sup>3</sup>, *Entusiasmi*<sup>4</sup>, *Novelle e paesi valdostani*<sup>5</sup>).

<sup>2</sup> La pubblicazione dell'opera di G. FaldeLLa, *Nemesi o donna Folgore*, Torino, Fògola 1974, a cura di M. Masoero, con introduzione di G. Zaccaria, copre un vuoto notato con rammarico anche da G. CONTINI, *Racconti...*, cit., p. 29: « È molto probabile che la tavolozza avesse guadagnato altre terre d'ombra ed altri nerofumi con l'ultimo membro del 'terzetto romantico', *Donna* (non per niente) *perduta*, ed è da dolersi che il termine di paragone manchi, sia stata impedita la pubblicazione postuma dalla presumibile intrepidità faldelliana o da condizioni più materiali del manoscritto ».

<sup>3</sup> Per le citazioni dell'opera di A.G. CAGNA, *Alpinisti ciabattoni*, Milano, Galli 1888, utilizzo l'edizione riprodotta in C. BOITO, A.G. CAGNA, R. ZEGNA, *Opere scelte*, Milano, Mondadori 1967, a cura di G. Spagnoletti, pp. 255-436, che fa riferimento a quella pubblicata dalla Casa Editrice Madella (Sesto San Giovanni, 1915).

Nell'opera è riconosciuto un « evidente riferimento verghiano » attraverso l'ideale dei protagonisti, « definito come quello della chiocciola, che se ne sta tanto bene attaccata alla sua casa da portarsela sempre dietro (è l'« ostrica » verghiana, riportata in termini terragni e padani da simbolo piscatorio che era) ». Parimenti « rientra nello schema verghiano la verifica della negatività delle società (quindi della storia) » (cfr. G. BARBERI SQUADROTTI, *Cagna o la fine dell'avventura*, in *Civiltà...*, cit., pp. 619-620). G. PETROCCHI, *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino, De Silva 1948, p. 61, ritiene invece che l'autore abbia ascoltato solo nella « tenuta narrativa del discorso i veristi pur senza accoglierne la visione d'insieme ».

<sup>4</sup> Per le citazioni dell'opera di R. SACCHETTI, *Entusiasmi*, Milano, Treves 1881, utilizzo la ristampa riveduta e corretta a cura di C. Colicchi (Bologna, Cappelli 1968). L'opera era apparsa a puntate, in appendice alla « Gazzetta del Piemonte », tra la fine del 1879 e l'inizio del 1880. Analizzando questo romanzo il Bigazzi (*I colori...* cit., pp. 305-306) così si esprime: « Come in Verga, l'inoppugnabile violenza del mondo e dell'indole lo portano alla necessità di essere impassibile e impersonale; solo che, a differenza di Verga, la condizione di spettatore non esclude l'espressione esplicita, se non del giudizio, almeno del dolore degli offesi ideali dell'autore... »; « Se dunque Sacchetti con sobrie spiegazioni (e con meno sobrii ma rari spunti moralistici) non rinuncia a commentare la vicenda, preferisce tuttavia ricorrere agli accostamenti flaubertiani ai quali invitava *Eros...* »; « In questo ritorno alla storia, del tutto pessimista e alieno da prevaricazioni, Sacchetti dimostra di avere tutte le carte in regola per l'inclusione nella ristretta pattuglia di veristi in avanscoperta, già capaci di vedere il naufragio delle speranze post-risorgimentali... ». Viceversa il Colicchi, nell'introduzione all'edizione citata, sottolinea come « fra la scapigliatura ormai declinante e il nascente verismo, il Sacchetti non potesse scegliere né l'una né l'altro » (p. 7). Perciò, « tra i veristi che si volgevano a narrare storie comuni di persone comuni e gli ultimi scapigliati che puntavano ancora su situazioni eccezionali, il Sacchetti si mise su di una strada diversa (fece cioè agire i suoi personaggi che erano uomini semplici e comuni in una situazione eccezionale) e scoprì la validità dell'ideale rivoluzionario del Risorgimento ». Il conseguente superamento dei blocchi è discusso da G. ZACCARIA, *Situazione della critica su Roberto Sacchetti*, in « Studi Piemontesi », III (1974), p. 13.

<sup>5</sup> Per le citazioni dell'opera di G. GIACOSA, *Novelle e paesi valdostani* (Torino, Casanova 1886), utilizzo la ristampa di Milano, Cogliati 1926. Proprio dopo aver letto

Le date di pubblicazione di queste opere sono tutte posteriori al 1875, anno a partire dal quale è riconosciuto nel panorama letterario italiano « un deciso profilo verista »<sup>6</sup>, ed anteriori al Novecento, salvo per l'opera di Faldella, composta tra il 1906 ed il 1909, che mi si è quasi imposta, da un lato per l'esclusione di essa dall'analisi operata sulla lingua di questo autore da Silvia Morgana<sup>7</sup>, dall'altro per la dichiarazione dello scrittore citata nel sottotitolo « romanzo verista »<sup>8</sup> e per i commenti interni relativi alla corrente, magari sospettabilmente ironici, ma pur sempre d'autore:

Siccome il vero romanzo è una storia dei costumi, ed il romanziere verista deve lasciar parlare le persone e gli avvenimenti e, secondo una nota formola, deve guardarsi dallo scoprirsi, a similitudine della Corona nel governo costituzionale, così invece delle nostre considerazioni, riportiamo un ristretto delle dispense scolastiche di Ilarione Gioiazza...<sup>9</sup>;

Ma vi ritornava — il pittore Franco Massi — con la scusa di *andare dal vero* per il suo quadro...<sup>10</sup>;

Mostrata ho lui tutta la gente ria.  
E questa è pure la ragione morale del presente romanzo verista<sup>11</sup>;

il manoscritto di quest'opera, Verga, in una lettera inviata all'autore ed amico, lo chiama *fratello d'arte*: « Perdonami se sotto la viva impressione della lettura mi sono lasciato andare ad annotarvi in margine le mie impressioni di ammiratore del tuo ingegno non solo, ma di vero *fratello d'arte*. Certe situazioni specialmente mi hanno colpito, e credo che da quella ricca miniera della tua Val d'Aosta saprai trarre dei veri gioielli... » (cfr. G. DE RIENZO, *Lettere di Giovanni Verga a Giuseppe Giacosa*, in *Civiltà...*, cit., p. 644). Più cauto di quello di Verga risulta il giudizio di G. PETROCCHI, op. cit., p. 40, che rifiuta al Giacosa, come a tutti i Piemontesi, un posto tra i veristi, pur riconoscendo che, tra quelli esaminati, questo è « lo scrittore che più si serve del materiale veristico per la sua malinconica rappresentazione dei drammi umani della borghesia, e di quelli ben più colmi di contrasti sociali dei montanari delle *Novelle* ». « La sua risulta una posizione a cavallo tra romanticismo e verismo » (ivi, p. 37).

<sup>6</sup> Cfr. R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., p. 233.

<sup>7</sup> Cfr. S. SCOTTI MORGANA, *La lingua di Giovanni Faldella*, Firenze, La Nuova Italia 1974.

<sup>8</sup> Vedi ed. cit.

<sup>9</sup> Cfr. G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 145.

<sup>10</sup> Ivi, p. 167.

<sup>11</sup> Ivi, p. 173.

L'autore, non perché poco lusingato di sentir chiamare libricciatolo una sua opera quasi semisecolare, ma per omaggio alla verità deve ricusare anche questa versione ottimista, e concludere ancora una volta con il pessimismo del verismo, senza neppure avere paura dei finali in *ismo* <sup>12</sup>.

In tutti i testi che abbiamo citato il dialetto rappresenta una componente evidente, talora più, talora meno sfruttata, ma sempre presente a caratterizzare regionalmente i personaggi e le situazioni.

Sullo sfondo locale ben definito del romanzo, i protagonisti confermano la loro realtà attraverso l'uso del parlato quotidiano (dialetto o lingua), che li identifica nell'ambito locale e sociale.

In qualcuno, come in Cagna, questo aspetto è un vero e proprio codice di riconoscimento, che individua i due personaggi principali del racconto (Gaudenzio e Martina Gibella), i quali utilizzano nei loro dialoghi il consueto dialetto lombardo, prevalentemente nella forma originale, più raramente con parziale adattamento fonico all'italiano o (e solo per quanto concerne Gaudenzio) inciso o affiancato da espressioni italiane:

“ *Sem fora de strada!* ” rifletté Martina.

“ *Fora del mond a dirittura!* ” gridò Gaudenzio.

“ *E pura la gh'era el senter.* ”

“ *Gh'era un corno te disi!* ” sclamò il droghiere irritato... <sup>13</sup>

Ma più avanti:

“ Sta in gamba ” disse Gaudenzio “ *mangia o mangia no, se paga Pistess!* ” <sup>14</sup>.

Tuttavia, in generale, come nella realtà, è la presenza dell'interlocutore estraneo a richiedere di sfumare il dialetto nell'italiano, elevando il registro linguistico quel tanto che basta per acquisire in distinzione, più che per essere compresi: nessuna reale barriera si erge infatti alla comprensibilità tra la parlata di S. Nazzaro dei Burgundi,

<sup>12</sup> Ivi, p. 200.

<sup>13</sup> A.G. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 379.

<sup>14</sup> Ivi, p. 415.

luogo dal quale provengono i Gibella, e quella della riviera d'Orta, zona nella quale è ambientato il racconto.

Il risultato può essere mescolanza di lingua e dialetto reale o lingua e dialetto italianizzato.

Di abbandonare il codice principale capita a Martina, quando si rivolge al cavadenti (« Vorria avere il mio dente », p. 432), e più spesso, perché più spesso discorre con gli estranei, a Gaudenzio (« Ma insomma... *dova se* va a mangiare? », p. 414, o « “ Pranzare no ” rispose Gaudenzio “ ma due *fidelini van minga mal* ” », p. 267, o, ancora: « Eh la... siamo un po' *dispaisati* », p. 291, « come se fa? *Gabbiamo la roba* all'albergo », p. 292).

Gli altri personaggi, quando sono ridotti a fare da sfondo all'avventura, parlano invece in italiano standard, anche se sono popolani (barcaioli, camerieri, pastori), mentre una sorta di italiano di livello intenzionalmente alto, infarcito di latino e di citazioni letterarie, usa, anche nel parlato, il dotto della compagnia, in questo modo caratterizzato dalla lingua:

Del resto, dicevamo, anche la tavola alimentare di Traiano, comprova irrefragabilmente il nostro asserto...<sup>15</sup>;

“ Lasciamo dunque andare ” disse “ le leggende favoleggianti ed i miti, secondo i quali *ab antiquo* la riviera era popolata di draghi, di mostruosi Hydrarchos, o di Plerodactili giganteschi. Lasciamo andare se i primi abitatori fossero di origine gallica, o non forse l'*antiqua Ligurum Stirpe*, ossia i Levi-Liguri fondatori di Novara, secondo la stessa testimonianza di Plinio.

Veniamo in più spirabil aere... ”<sup>16</sup>.

La funzione della lingua come identificatore regionale e sociale è evidente da quanto detto, ma risulta sottolineata ancora dall'introduzione dello spagnolo nel discorso italiano, sulla bocca del catalano capitano Errero:

“ ...l'*homo despierto* non si lascia *encantar*, che l'argento della *mujer* conta tanto come una *fumarada* nella *vivienda*, e che piuttosto di convi-

<sup>15</sup> Ivi, p. 310.

<sup>16</sup> Ivi, p. 311.

vere con una moglie vecchia, una *pamposada*, una *pijota* dura da *mascar*, lui, capitano Errero, preferiva andare all'*infierno*, o farsi *fusilar!*"<sup>17</sup>.

Se il dialetto o le lingue regionali emergono con immediata evidenza nell'uso diretto (parlato o pensato, perché i personaggi pensano nella stessa lingua in cui parlano), non meno forte, anche se attenuata dalla costante italianizzazione fonica, è la loro presenza nelle parti descrittive del testo, là dove 'parla' l'autore. Questi, essendo dotto, *non può* servirsi del *dialetto*, senza perdere in dignità, ma può, anzi, *deve*, seguendo i comportamenti reali, trasformarlo in *italiano regionale*, restando così fedele al *vero*. Si tratta però anche di uno scrittore, quindi di un dotto, che, in quanto tale, è tenuto a conoscere la lingua ufficiale e che, per essere *vero*, deve palesare anche linguisticamente la sua cultura.

Il risultato di questa situazione è una lingua quanto mai variegata, nella quale compaiono voci antiche e voci letterarie, termini del piemontese illustre e termini del dialetto vercellese. Si pensi alla descrizione del custode cicerone:

Una specie di prete, ibrido tra scagnozzo e sagrestano; impaludato in una cappa sbrendolata di lustrina che gli scendeva fin quasi alle caviglie, lasciandogli allo scoperto un tratto di calzoni e le scarpacce fruste insafardate. Occhi balogi e scerpellini, naso famiolesco, la faccia grinza, chiazzata di macule e sporca di barba disfatta da una mese<sup>18</sup>.

Se vogliamo entrare nei dettagli, possiamo evidenziare l'aggettivo *balogio*, che il Battaglia, partendo probabilmente dall'etimologia supposta e secondo me non esatta, glossa erroneamente come « stolido, melenso; svogliato, fiacco, stonato »<sup>19</sup>, ma che qui riflette certamente il dialettale *baleus* del torinese illustre<sup>20</sup> e del piemontese meridionale<sup>21</sup>,

<sup>17</sup> Ivi, p. 330.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 280-281.

<sup>19</sup> Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, (GDLI), Torino, UTET 1961, s.v. *balogio*.

<sup>20</sup> V. DI SANT'ALBINO, *Gran dizionario piemontese-italiano*, (GDPI), Torino, Unione Tipografica Torinese 1859 (rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmus 1962).

<sup>21</sup> Cfr. *baleus* in G. GAVUZZI, *Vocabolario piemontese-italiano*, Torino-Roma, L. Roux 1891.

*baleucc* del vercellese <sup>22</sup>, corrispondente a « che ha difetti di vista », più precisamente « strabico, soggetto a diplopia », cioè « che vede doppio ». E allora è chiaro (e qui la mia riflessione è rivolta ai dati del Battaglia) che l'etimo sarà *bis-oculus*, non *baloss* 'briccone', probabilmente all'origine della confusione semantica.

Il significato da noi indicato si adatta perfettamente al contesto ('occhi balogi e scerpellini'), respinge quello fornito dal Battaglia, ma riprende quello della citazione più antica offerta dalla letteratura, tratta da Buonarroti il Giovane, che parla di 'orbi e balogi', ciechi e guerci, dunque. Ai tempi del Cagna, la voce viene utilizzata dal Dossi <sup>23</sup>, che la inserisce in un contesto poco adatto a fornire chiarificazioni semantiche, dove essa appare non facilmente interpretabile se non per traslato ('viso affilato, smorto, balogio'). Ma, ritornando alla questione di cui si discorre, *balogio* è dunque termine che trova riscontro (ovviamente con opportuno adattamento fonico) nel dialetto piemontese, ma attestazione anche nella lingua toscana e letteraria antica, di rarissimo impiego (solo il Buonarroti è citato), per secoli obliato, fino al recupero avvenuto nel secondo Ottocento tra Torino e Milano, o meglio tra Vercelli e l'Oltrepò pavese, donde provengono Carlo Dossi e i coniugi Gibella, i personaggi del racconto di Cagna.

L'aggettivo successivo, *scerpellino* <sup>24</sup>, quasi sinonimo di quello commentato (e si noti l'analogia con l'accostamento in *orbi e balogi* del Buonarroti), è voce antica e toscana, utilizzata dal Firenzuola, dal Varchi e dal Salvini, traccia di una precisa ricerca linguistica dell'autore, che, in termini di visione più generale, contribuisce a quella rivisitazione della lingua, di cui il Faldella è più noto e più forte campione. Né, del resto, poteva essere altrimenti, considerati gli intensi rapporti che legarono i due autori e la ben nota dipendenza artistica del Cagna dal Faldella <sup>25</sup>. Non a caso l'ultimo aggettivo discusso si riscontra pure in *Nemesi*, come si dirà in seguito.

<sup>22</sup> Cfr. F. VOLA, *Glossario etimologico vercellese*, Vercelli, Tipografia Editrice La Sesia 1972.

<sup>23</sup> GDLI, s.v. *balogio*. Adatta a giustificare il valore del vocabolario attribuito al termine è l'altra citazione tratta dal Dossi: « Udivasi il borbottio balogio del sacerdote... », dove il significato primitivo, stando all'etimologia da noi indicata, sembra ormai del tutto perduto, nonostante l'esistenza di *baléus* 'guercio' nel dialetto pavese (cfr. G. GAMBINI, *Vocabolario pavese-italiano*, Milano, Agnelli 1879; rist. anast. Bologna, Forni 1987).

<sup>24</sup> Cfr. GDLI, s.v. *scerpellino*.

<sup>25</sup> Come è noto, il libro del Cagna, oggetto di queste righe, fu dal Gabotto giudicato « una faldellite acuta ». Cfr. G. CONTINI, *Racconti...*, cit., p. 37. Sulle connes-

Inutile soffermarsi su *macula*, termine di evidente uso dotto, appartenente anche alla lingua contemporanea.

Nettamente dialettale, appena coperto dall'adattamento fonico, è invece l'altro aggettivo, *famiolesco*, attribuito al naso. Si fa strada qui la voce piemontese *famiola*, che indica una particolare specie di fungo prataiolo, dal gambo sottile e dalle ampie cappelle, diffuso in Piemonte<sup>26</sup>.

Il quadro mi pare già abbastanza chiaro, ma lo si può precisare con esempi di altri luoghi, capaci di dimostrare come il Cagna, quando parla in funzione d'autore, schiuda sì, per dirla con Contini<sup>27</sup> le « cateratte vernacole », ma non resti del tutto estraneo al sapore puristico, anche se ricercato con minor impegno ed ottenuto con minore efficacia rispetto al suo maestro, il Faldella.

A testimoniare la lingua antica e letteraria citiamo *gazzurro*, 'gazzarra', frequente nei testi del Quattro-Cinquecento toscano e poi obliato<sup>28</sup>; *agghiadare* per 'agghiacciare'<sup>29</sup>; *ponzare* 'spingere compiendo uno sforzo'<sup>30</sup>, utilizzato nel medesimo periodo, anche in senso osceno, qui con intenzioni ironico-caricaturali (« ponzava un seno monumentale », p. 277). Anche in questo caso notiamo comunione d'uso con Faldella<sup>31</sup>, che vi applica però il valore tradizionale e primitivo, noto tra l'altro al Bracciolini. Il verismo

sioni espressive dal punto di vista lessicale, rilevabili soprattutto nelle descrizioni, si sofferma anche G. Barberi Squarotti: « Il linguaggio delle descrizioni è totalmente diverso da quello del narrato: sono 'a parte', dove si esplica una vena lirica intensissima, perfino esasperata fino alla tensione di un espressionismo lessicale che proprio in tali momenti indica in Cagna il partecipe con Faldella delle forme estreme della scapigliatura piemontese » (*Cagna o la fine...*, cit., p. 623).

<sup>26</sup> Cfr. GDPI, s.v. *famiola*.

<sup>27</sup> Cfr. G. CONTINI, *Racconti...*, cit., p. 41.

<sup>28</sup> Cfr. GDLI, s.v. *gazzurro*. Il Contini, nel saggio indicato alla nota precedente (p. 41), pur riconoscendo la valenza letteraria del termine, lo considera utilizzato piuttosto in funzione « antiarcheologica e meramente onomatopeica ». Per il riscontro della citazione, cfr. A.G. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 424: « Un po' di gazzurro allegro finché si è giovani... ».

<sup>29</sup> Cfr. GDLI, s.v. *agghiadare*. Per il riscontro della citazione, cfr. A.G. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 273: « ... il signor Noretta emetteva certi grugniti selvaggi che di soprassalto agghiadavano il sangue nelle vene del povero droghiere ».

<sup>30</sup> Cfr. GDLI, s.v. *ponzare*, che per il Faldella cita: « Strombettano, ponzano per isforzare delle porte... ».

<sup>31</sup> *Ibidem*.

toscano, nella scrittura di Pratesi e Fucini, viceversa, conserva al termine il senso proprio del vernacolo: 'ansimare per la fatica o per il dolore'<sup>32</sup>, ripreso da Capuana: «La Camilla ponzando finalmente si levò da sedere».

Quest'ultima concordanza rilevata, unita all'altra già segnalata in direzione del Dossi, mette in evidenza l'esistenza di un possibile repertorio lessicale specifico della produzione letteraria, specie centro-settentrionale, di questo periodo, quasi delle *parole-chiave*, di varia provenienza e di diversa storia, ma ugualmente insistenti. Ai precedenti termini aggiungo, ma l'esemplificazione può ulteriormente arricchirsi, *geldra*, 'moltitudine di persone', che leggiamo in Cecchi e Faldella, oltre che in Cagna<sup>33</sup>; *ciana*, 'donna del popolo, sguaiata', che nasce dal melodramma *Madama Ciana* del Valle, rappresentato a Roma nel 1738, e si diffonde attraverso l'opera dello Zannoni, *Le ciane di Firenze*, dialoghi dove l'italiano si mescola al vernacolo<sup>34</sup>; *baluginare*, 'risplendere per un istante, ad intermittenza', qui applicato per traslato all'affiorare dei pensieri nel dormiveglia («pensava Gaudenzio baluginando nel sonno», p. 315), voce che riscontriamo in Dossi, Soffici, Cecchi<sup>35</sup>; *impaludato*, appena letto, col valore di 'ammantarsi sfarzosamente' in Lucini, Martinetti, Pratolini, qui significativo per antitesi in funzione ironica<sup>36</sup>; *insafardare*, 'inzaccherare'<sup>37</sup>, utilizzato, oltre che dal Giusti, dal Faldella in almeno due delle sue opere.

Particolare attenzione va rivolta a *basire*, 'sentirsi illanguidire, svenire, rimanere allibito', precisato dal Tommaseo nel senso che «basire è più di languire; venir meno è più di basire», nel Tommaseo Bellini<sup>38</sup> registrato anche col valore di 'finire'. Il termine è impiegato dal Firenzuola nel Cinquecento, dal Costi nel Settecento, dal Manzoni

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Cfr. A.G. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 284: «... e per venti stazioni lo scagnozzo si strascinò dietro quella geldra di ciane e di bighelloni stracchi, ammazzati da quella Via Crucis». Per il riscontro degli altri autori citati, cfr. GDLI, s.v. *geldra*.

<sup>34</sup> Per la citazione del Cagna, cfr. nota precedente e p. 303: «... ma quelle erano chiacchiere di ciane»; per le altre indicazioni, cfr. GDLI, s.v. *ciana*.

<sup>35</sup> Cfr. ivi: s.v. *baluginare*.

<sup>36</sup> Cfr. ivi: s.v. *impaludato* 2.

<sup>37</sup> Cfr. ivi: s.v. *insafardare*. Il passo del Cagna contenente questa voce e la precedente si trova a p. 281 dell'edizione utilizzata.

<sup>38</sup> Cfr. N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Pomba 1861-1879 (rist. Torino, UTET 1929), s.v. *basire*.

nell'Ottocento, ma diventa ricorrente negli autori meridionali, tra cui Verga, la Serao, Pirandello, la Deledda<sup>39</sup>, oltre che nel settentrionale Faldella<sup>40</sup>. Il Cagna lo assume, attribuendogli il valore di 'passare, scomparire', secondo quanto si ricava dal testo:

quel secolo saltato gli *basì* via come un moscherino<sup>41</sup>;

Il sentiero era *basito*, e neanche le capre avrebbero arrischiato di arrampicarsi lassù<sup>42</sup>;

un'altr'ora *basita* in un soffio<sup>43</sup>.

Piacerà anche a Roberto Sacchetti, che però lo utilizzerà, come vedremo, secondo il valore tradizionale.

A documentare invece il dialetto piemontese di vasta area posso citare *strupo*, 'branco'<sup>44</sup>, qui in funzione dispregiativa ad effetto caricaturale (« lo strupo dei contadini », p. 280); *disgavignarsi*<sup>45</sup>, 'cavarsi d'impiccio', accanto a voci di area settentrionale più ampia, come l'espressione *a rabello*<sup>46</sup>.

D'uso areale più limitato all'interno del Piemonte stesso risultano invece *barbigiare* col valore traslato di 'imbrattare' (« bocca barbigiata

<sup>39</sup> Cfr. GDLI, s.v. *basire*. Verga: « Una ragazza che si basiva per un nulla, e v'imbrigliava la lingua e le mani »; Serao: « per non basire di fame »; Pirandello: « I suoi colleghi consiglieri lo vedono e basiscono; non respirano più »; Deledda: « Ansava, e davvero pareva basire d'amore ».

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, da Faldella: « Almeno il merlo sfracellato aveva fatto qualche po' di vita, aveva saltabecato, goduto, zufolato; anzi, prima di basire mi aveva persino squittito delle impertinenze ».

<sup>41</sup> A.G. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 315.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 378.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 382.

<sup>44</sup> Cfr. GDPI, s.v. *strupo*.

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*: s.v. *desgavignesse*. Il Contini, nel saggio spesso citato (p. 42), considera la voce una ricostruzione su *aggavignare*. Per il riscontro della citazione cfr. A.G. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 379: « ... ed eccoli adesso per la smania inglese delle scampagnate, eccoli dispersi per i boschi, senza saper come disgavignarsi, abburattati, pesti, sgraffignati... ».

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 263: « Il signorino stette in forse; guardò i cavalli, il veicolo ed il vetturale, e si rassegnò finalmente a mettersi a rabello con gli altri del branco che si pigiavano là entro ». Il termine *rabel* trova riscontro nel dialetto piemontese (cfr. GDPI), ma anche in quello di Milano (cfr. F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Cosenza, Casa del Libro 1859, s.v. *rabell*).

di unto », p. 267, « la faccia barbigiata di ragnatele », p. 378, ulteriormente traslato in « montagne... barbigiate di nuvolaglia bianca », p. 410), e *sgnuccare*, 'sonnecchiare' (« Di fronte aveva un giovane grasso, panciuto, che sgnuccava in una sonnolenza affannosa... »), voci non reperibili nei vocabolari più noti del dialetto piemontese, ma del tutto comuni nel Nord del Piemonte in genere e in particolare nell'area vercellese <sup>47</sup>.

È così che l'autore lascia trasparire le sue radici, quelle familiari (vercellesi), quelle culturali (italiane) e resta *vero* anche nella lingua che usa, costruendola però secondo il suo gusto.

Come nel dialogo, anche nel racconto possono essere utilizzate le lingue straniere, che diventano strumento di caratterizzazione a vantaggio dell'ironia.

Il ragionier Ettore Rulloni, il viaggiatore solitario, tutto distinzione, richiede nella sua descrizione almeno qualche termine francese:

A pochi passi distante, ritto, fiero, imponente, videro l'elegante signorino che ebbero compagno in diligenza e sul battello. Col suo *surtout* sopra il braccio, inguantato, abbottonato e strangolato nel suo aristocratico solino, stava squadrando le signore con rigida compostezza <sup>48</sup>,

così come il capitano Errero esige qualche pennellata di colore spagnolo:

Spesso pranzava nella sua camera, e si divertiva allora nell'unica compagnia del figliolino dell'oste, un ragazzo molto vispo, molto *vivaccho*, e quando aveva *volicion* di chiacchierare, scendeva abbasso in sala, ed aspettava che gli rivolgersero la parola <sup>49</sup>.

Anche in Faldella l'uso del dialetto è determinante nella costruzione del quadro regionale, ma la sua applicazione è meno appariscente, più contenuta e, soprattutto, indipendente dal quadro sociale d'appar-

<sup>47</sup> Cito ad esempio, in qualità di parlante, la situazione del Canavese. Ambedue i termini sono riconosciuti propri della parlata vercellese da T. TARASSO, *L'espressionismo dei "Provinciali" di Achille Giovanni Cagna*, in « Studi Piemontesi », III (1974), pp. 44-45, e sono registrati da A. LEVI, *Dizionario etimologico del dialetto piemontese*, Torino, Paravia 1927, s.v. *barbiza*, *anbarbiza*, 'macchiato'; *sgnuchè*, *sugnuchè*.

<sup>48</sup> Cfr. A.G. CAGNA, *Alpimisti...*, cit., p. 278.

<sup>49</sup> Ivi, p. 331.

tenenza. Il vernacolo, insomma, sembra insinuarsi senza logica motivazione, casualmente, quasi proditoriamente talvolta, oltre che nel narrato d'autore, nel parlato di tutti i personaggi, sia quelli descritti sullo sfondo delle caserme<sup>50</sup> o del bordello<sup>51</sup>, sia quelli che rappresentano il colto perbenismo borghese<sup>52</sup> o religioso<sup>53</sup>.

Le citazioni ora evidenziate per necessità di dimostrazione non devono trarre in inganno sulla frequenza della componente dialettale, piuttosto limitata, se si considerano frasi complete o interi discorsi dei personaggi. Oltre a quelle già illustrate, ricordo, senza voler offrire un elenco completo ma senza troppo allontanarmi da tanto, alcuni altri esempi, tra cui: « *Cbiel am badina* », pensato, ma non pronunciato, dal conte Federico de Ritz<sup>54</sup>; « *ciamela, coula benedeta masnà, deje 'na ci<u>chinada* », messo in bocca al nonno di casa Losati<sup>55</sup>, « macellaio emerito »; « *a l'é 'l me masoè* », definizione sotto cui Teodoro Mandibola, « basso profondo acclamato a Torino », di origine contadina, nasconde il padre di fronte agli amici dell'elegante Caffè San Carlo<sup>56</sup>; « *cosa a l'as preparà d' bon ancheui per Sour avocat? Tratlo bin, sasto, sor avocat. Desnò at fa pentete an pèrson* » e « *Bale, balasse, balasse d' fra Marc!* », parte dei discorsi dell'avvocato Gioiazza<sup>57</sup>.

Particolarmente rilevante mi pare tuttavia la citazione della predica del curato di Montemagno, nella quale si scoprono precise intenzioni di connotazione regionale specifica, nel caso monferrina, all'interno di una ironica dialettizzazione dell'italiano, che complica la mescolanza italiana e latina, utilizzata a scopo di elevare il registro linguistico quanto basta per risultare accettabile sulla bocca di un rappresentante della cultura ufficiale:

*“ Vardé, matasse; cherde pa' da deila d'intende con la vostra bertavela a Nostr Signour. Al giudissi Universal ij sarò mi ai pe' del trono di Dio, e i*

<sup>50</sup> Ivi, p. 149: « *Fieui, andé a magne* » del generale Alfonso La Marmora.

<sup>51</sup> Cfr. più avanti le citazioni relative a Bimblana.

<sup>52</sup> A.G. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 133: « *Anfen, mi d' cbila, sora Contessa, i veui pì nen saveine* » del « classico professore » Losati.

<sup>53</sup> Cfr. più avanti la citazione relativa a Suora Crocifissa.

<sup>54</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 25.

<sup>55</sup> Ivi, p. 103.

<sup>56</sup> Ivi, p. 141.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 201 e 207 rispettivamente.

*dirò: Santissima Trinità, Catlina la stiroira a l'é tut aut che na santificetur, come vorria fese paresse adess... I so mi, ch'a fava l'amour da scondon ant la stala con Pero d' l'Osto... E il Signor a m'ù scutrà mi, e nen voiace lengasse polide cme 'l baston del giuoch, e a ordonrà a Bergnif d' piesse la bela Catlina sui brèch, e d' campela drinta la caudera pu bujenta d' l'Infern... " 58.*

A consentirci d'individuare la volontà di connotazione monferrina sono qui evidentemente *fava* per *fasia*, *voiace* per *voiaute/voiautre*, *brèch* per *brèch*, *pu* per *pi* 59. È gioco e resta tale, perché la soluzione non è sistematica e consente l'uso contemporaneo di due varietà subregionali diverse (es.: *aut* invece di *aat*).

Più frequente l'uso del dialetto all'interno del discorso in italiano, come ricerca di espressività, quale risulta, ad esempio, in bocca all'oste del Cannon d'Oro:

... faccio portare due altre bottiglie di barolo stravecchio *ch'a rangia lo stomi*,

oppure:

faccio chiamare le guardie vicine, perché arrestino te come un *gargagnan* e tua moglie come una Venere Vagabonda 60.

Non manca neppure la solita italianizzazione formale, qui con funzione spesso apertamente caricaturale: Gilda, la ragazzotta di campagna, si lamenta del compagno di giochi che l'ha picchiata, dicendo:

*Adriano mi ha dato!* (= 'mi ha picchiata!');

altrove, il commendatore Accademone chiede:

Come va ('perché'), che ci è stato un tentativo di evasione spontanea? 61.

58 Ivi, p. 88.

59 Per le caratteristiche della varietà monferrina, cfr. G. BERRUTO, *Piemonte e Valle d'Aosta*, Pisa, Pacini 1974; per il lessico, cfr. G. GAVUZZI, *Vocabolario piemontese...*, cit.

60 Per ambedue le citazioni, cfr. G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 52.

61 Per le due citazioni, cfr. ivi, pp. 6 e 97 rispettivamente.

Essendo riconosciuta al dialetto una funzione di identificazione regionale, va da sé che i personaggi di origine non piemontese usano, discorrendo, altra parlata, *in toto* o parzialmente.

Ne è un esempio Bimblana, nata a Ypsilon Novarese, che aveva perfezionato il meneghino con la letteratura attraverso le avventure di *ol Carlin e la so dona a Milan*. La « schiavandara », ospite della casa del Santo Oblio, parla talvolta in milanese, come i ragazzotti lombardi che la baciano sulle panchine dei giardini pubblici:

- *Bimblana! a va paci da sbalz... mi*
- *E vu paciem...*
- *E mi va paci*
- *E mi me lassi pacià* <sup>62</sup>.

Contrariamente a quanto accade nel testo di Cagna, qui il dialetto compare, senza alcuna copertura, anche nella sezione descrittiva, quella che di fatto riflette la voce dell'autore:

anche da fanciulla sotto la rilassatezza del regime paterno si era fatta un ben pinzo *borsot*;

ed allora le maggioline *monfrinote* inuzzolite come gallinelle d'India, canteranno il finale vieppiù accelerato;

l'avvocato Gioiazza, non volendo adattarsi a *ghigne* nuove, diede l'addio all'Albergo <sup>63</sup>.

Sono esempi questi di una scrittura nella quale si manifesta evidente la ricerca di espressività, spesso legata alla forte caratterizzazione dei personaggi.

Un altro passo (« Domò sollecitamente le proteste della *serventa* o meglio *cusinera* Celestina, la quale si acconciava come alla *tempesta* della visita pastorale di Monsignore Vescovo », p. 87), preludio ad una scena d'intenso sapore villereccio, sottolinea l'individuazione del vernacolo come strumento stilistico di marcatura del bozzetto.

<sup>62</sup> Ivi, p. 49.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 63, 181 e 206.

Altrove invece si riscontrano casi in cui l'inserimento del dialetto non riveste funzione di particolare rilievo, risulta semplice scelta di gusto, capace di contribuire alla determinazione del plurilinguismo voluto dall'autore, sottolineata dall'inserimento della traduzione: « Una spelonca viscida come una *boula* (stagno monferrino) imiterà la miracolosa grotta di Lourdes »<sup>64</sup>. Nel filone di ricerca di quest'ultimo tipo vanno collocate le dichiarate glosse dialettali: « fenomeno dai toscani detto *occhibagliolo*, la *vegia* dai piemontesi, e dai lombardi *gibigianna* » (p. 50).

Il contributo dialettale del resto non si limita ad isolate parole: compaiono pure intere espressioni, anche se per lo più citazioni, destinate a dare colore locale, « *ordin d' Turin, ch'a duravo da la seira a la matin* » (p. 91), ma:

Nell'ultimo sguardo alla illuminazione della sottostante Torino, l'avvocato Gioiazza già si vede, come in uno specchio: salire alla villa, portando la sporta alla cuoca elevata a mogliera, ed aggiungendole cordiali e stimolanti e rispettose facezie per ingraziarsi lei ingrugnata, *per feje chité 'l grugn* (p. 219).

Più spesso, però, il dialetto è, come in Cagna, italianizzato. Si pensi a *pattone* col valore di 'colpo, anche affettuoso, dato con una mano, pacca' (« — *Sette* — le rispose con un monastico *pattone* sulla schiena Suora Crocifissa, arrubinando il bell'ovale del virgineo pallore », p. 40); a *puffò* come 'debito' (« Teodoro, sono stanco di riempire il mio gran libro dei tuoi *puffi*. Stasera, o mi paghi, o ti rinchiudo in questa stanza, e faccio chiamare le guardie vicine, perché arrestino te come un *gargagnan* e tua moglie come una Venere Vagabonda », p. 52); a *serena*<sup>65</sup> come 'rugiada, umidità della notte' (« a rimanere così in manica di camicie alla *serena*, c'era da pigliarsi un raffreddore anche nel *forte* del *ferragosto* », p. 209).

Accanto al piemontese, l'autore introduce voci e suoni di altri dialetti, talora con intento caricaturale, come si rileva proposito del predicatore napoletano del duomo di Casale:

<sup>64</sup> Ivi, p. 179.

<sup>65</sup> Per questa e per le precedenti voci piemontesi cfr. A. LEVI, *Dizionario etimologico...*, cit., s.v. *paton*, *puf*, *gargh* (= pigro; *gargagnan* è invece comune nella parlata canavesana), *serena*.

C'era uno villanu, che aveva malata la porchetta, unico tesoro suo; la alzò, la strinse fra le braccia, e la votò alla Madonna, pregando: O Madonna, dispensiera di grazie, salvatemi la porchetta mia, unico tesoro mio... La Madonna gli fece la grazia di guarire la porchetta sua, l'unico tesoro suo... E così sorgette il santuario della Santissima Vergine della Porchetta <sup>66</sup>,

talora, e per lo più, con volontà di semplice ricerca stilistica, legata al suo progetto di rinnovamento della lingua, dichiarato in *A Vienna, gita con il lapis* <sup>67</sup>. Si pensi in proposito agli intenzionali e confessati geosinonimi *occhibagliolo*, *vegia* e *gibigianna*, già citati, o al contrasto espressivo, formale e sostanziale insieme, tra l'accomodante permissività romanesca « faccia il comodaccio suo! faccia il suo santo comodo » ed il severo rimprovero piemontese « *Vergognous!* Lei che predica la morale ai Preti, e tiene immeritadamente in casa tanta grazia di Dio, se ne vada, *vergognous!* » <sup>68</sup>.

È questo solo un esempio del continuo percorrere lo spazio, oltre che il tempo (di cui poi si dirà), alla ricerca di una lingua nuova e diversa: tentativo nel quale il Faldella si mostra maestro, dando luogo, secondo la definizione della Morgana <sup>69</sup>, ad un *pastiche linguistico*, dove si raccolgono voci ed immagini di tutti i luoghi e di tutti i tempi, a configurare, se si guarda al risultato finale e non ai particolari, una lingua che sembra l'antitesi del *vero*.

Sembra, ma credo che non sia del tutto così.

Anche qui il plurilinguismo è funzionale, ma, diversamente da quanto accade in Cagna (dove viene applicato per evidenziare la connotazione dei personaggi in senso essenzialmente spaziale), in Faldella si manifesta sostanzialmente in senso culturale, oltre che, ovviamente, come scelta di gusto personale e canone artistico. Vale a dire che, mentre al dialetto viene attribuita la funzione di identificatore

<sup>66</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 88.

<sup>67</sup> G. FALDELLA, *A Vienna, gita con il lapis*, Genova, Costa & Nolan 1983, p. 246: « Vocaboli del trecento, del cinquecento, della parlata toscana e piemontesismi; sulle rive del patetico piantato uno sghignazzo da buffone: tormentato il dizionario come un cadavere, con la disperazione di dargli vita mediante il canto, il pianoforte, la elettricità e il reobarbaro... Così continuerò finché avrò carta e fiato. Tale il mio stile, come venne ridotto dal mondo piccino e dai libri grossi ».

<sup>68</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 108.

<sup>69</sup> S. SCOTTI MORGANA, *La lingua...*, cit., p. 169.

spaziale, alle ' lingue ' viene attribuita quella di identificatore culturale: esse non sono usate a caso, ma in conseguenza e in armonia con la formazione, anche professionale, del personaggio. E questo è riflesso indiscutibile del *vero*.

Di quest'uso vediamo ora alcune testimonianze attraverso i personaggi.

L'« avvocatissimo » Scuriadi, per esempio, introduce nei suoi discorsi il latino (« So che Ella è un uomo superiore, un *vir* », p. 24; « Se la diversità di religione bastava a togliere l'imputabilità, *a fortiori* basta la diversità di cittadinanza... », p. 28), oltre al francese (« Intanto, *faute de mieux*, abbiamo specialmente in Germania quanto ci accomoda... », p. 29; « Ma un sorriso di cavaliere goldoniano lo compensò del rammarico: ... « Benché avvocato, anzi avvocatissimo, farò da medico pagello con questi nuovi *amants de Venise* » », p. 30), e al tedesco (« Io scopersi in Italia l'articolo 234 del *Landrecht* tedesco, secondo cui le separazioni tra i cattolici equivalgono ai divorzii », p. 29); il canonico Puerperio il latino (« *Mater dat, filia dat, soror dat, propterea quod ille missus est in Dateria* », p. 40; « — *Jesus!* — esclamarono in duo la suora e il canonico, quando mirarono sotto i rovi e le rose canine la facciata della chiesa di Sant'Oblio », p. 43); il doctor Malalingua lo spagnolo del Cinquecento, dichiaratamente attinto al carteggio di Carlo Emanuele I all'infanta Catalina (« *Señora de mi alma y de mi vida, señora de mis ojos y de mi alma, señora mia de mi corazon, señora mia de mi vida* », p. 136), accanto al francese e al latino (« Nacque figliuola unica del barone Uvamico, proprietario *rentier*, insignificante, inconcludente e della baronessa Carissa dei nobili Scintilla morta con sapore di bambina », p. 123; « Non fiutarono a lungo i monsignori per trovare la nubenda al vegliardo *de cuius* », p. 125); il baroncino Svolazzini, il francese (« Semplicemente, *tout bonnement* per il diritto dell'amore », p. 82), non si comprende bene se in nome della sua autentica nobiltà o della sua indiscutibile mondanità. Nonostante la scarsa cultura, talora utilizza infatti il francese anche Nerina, la peccatrice per eccellenza, dai peccati introdotta nel gran mondo (« Tu parli come il primo mio marito di felice memoria, *Assurement il ne valait pas la peine de changer de gouvernement* », p. 58).

In un solo caso, mi pare, la lingua sottolinea la regionalità, come il dialetto: è il punto in cui il canonico Puerperio riproduce il giudizio di un ipotetico straniero proveniente dagli Stati Uniti, introducendo

una voce inglese: « Un presidente nord-americano ci chiamerebbe *muck-rakers*, frugatori di fango »<sup>70</sup>.

La situazione — un parlato attribuito, mediato, se si vuole — richiama quella relativa al dialetto veneziano (« Su tale figura e valore di vita attiva pose gli occhi e fece sicuro assegnamento il canonico Giunipero, una bella *macia*, dicevano i veneziani, anche lui », p. 39) e, pur risultando diversa da quella generale del dialogo, induce a chiederci se la funzione delle lingue straniere sia solo accidentalmente non significativa dal punto di vista dello spazio. L'accidente in questo caso nasce fundamentalmente dalla mancanza di dialoghi messi in bocca a personaggi alloglotti, scelta d'autore intorno alla quale ogni tentativo di giudizio diventa assurda illazione.

Il narratore invece, autorizzato dalla sua cultura, usa gran numero di lingue, talora in forma genuina (« Detto il *benedicite* e fatto il segno della santa croce si muove all'attacco dell'imbandigione, con quella ilarità e *verve* passionale, che i preti mettono nel cibo e nella bevanda... », p. 87; « come in altre città del *bello italo regno*, si era organizzato un imponente *meeting* di protesta al teatro Vittorio di Torino », p. 114; « *Pigliabo uxorem et coglionabo professorem*, divenne il ritornello, il *refrain*, il *leit motiv* della barcaccia degli ufficiali di Piemonte Reale... chi pareva volesse gettare il fazzoletto di sultano, chi la rete di pescatore, chi il laccio di *gaucho malo* sulla Contessa imperatrice delle sedie chiuse », p. 121; « Dunque lusso, ricchezza *for ever*, per sempre », p. 141; « Sexual-Erklärung, come vuole la pedagogia tedesca di gran moda », p. 165), talora in forma italianizzata (« Questa nell'ebbrezza dello *sciampagna* non si era accorta che si era sostituito l'uno all'altro ufficiale », p. 132).

In qualche raro caso è possibile individuare il tentativo di sottolineare coi forestierismi la provenienza del personaggio:

Le parve, che nell'amazzone, nella *spinter* inglese, che da femmina si era trasformata in terzo sesso, in sesso neutro, e diventerà *suffragette* rivendicatrice del suffragio politico e amministrativo alle donne per attuare le riforme giuste, morali, sante, di cui gli uomini si mostrarono e si mostrano incapaci, le parve che si fosse trasfigurata Suor Crocifissa;<sup>71</sup>

<sup>70</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 53.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 171-172.

Tanto che in un gioco di società a S. Francisco di California, avendo l'imitatore detto: "è arrivato un bastimento carico di..." e gettato contemporaneamente il fazzoletto a una signorina stordita, questa rispose "carico di vacche" e l'intimatore, senza tema di parere *shocking*, domandò: "di quante gambe?" »<sup>72</sup>.

Tutte le lingue, abbiamo detto, compresi i dialetti, di cui già s'è parlato, trattati tuttavia a livello di ogni altra lingua e quindi inseriti in forma integrale (« alti impiegati, *gros-bonnets* e lautì pensionati, e povere modiste, od artiste, e giovani mogli di miseri *travet* », p. 155<sup>73</sup>, e, in direzione lombarda, « L'ultima ospitata, una bardassa<sup>74</sup> di dodici anni, già garzona ladra di un burraio lattivendolo di San Crescenzi... », p. 84) o fonicamente adattata (« ... ma lo spauriva il pensiero del suicidio nel luogo natio, dando di sé *vista afrosa* ai suoi compaesani... », p. 210; « Mirando la figlia, il padre dubita che sia grossa », p. 175). Non sfugga infine nell'ultimo esempio la studiata ambiguità della fonte: piemontese e francese insieme<sup>75</sup>.

Come lo spazio, abbiamo detto, l'autore percorre anche il tempo e risuscita voci antiche e disusate quali *berza*<sup>76</sup>, utilizzata riprendendo esattamente Dante (*Inf.* 18:37) con *levar le berze*. A documentare il profondo lavoro di recupero di quegli anni, noterò che dopo il Vellutello del XV secolo toscano, nessun altro autore sembra aver più usato il termine prima del Faldella, che sarà seguito da un altro autore settentrionale del secondo Ottocento, il Linati<sup>77</sup>.

Per essere breve e dimostrare soltanto il comune patrimonio linguistico degli autori di cui ora si tratta, ricorderò qui l'aggettivo *scerpellino*, già citato a proposito di Cagna, aggettivo che Faldella<sup>78</sup>

<sup>72</sup> Ivi, p. 156.

<sup>73</sup> È questo uno dei primi casi di utilizzazione come sostantivo del termine, già nome proprio del protagonista nella nota commedia dialettale di Vittorio Bersezio, rappresentata a Torino nel 1863, pubblicata in versione italiana nel 1871. Il termine verrà accolto nel repertorio linguistico ufficiale solo nel 1905 (cfr. F. PALAZZI, G. FOLENA, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Loescher 1992, s.v. *travet*).

<sup>74</sup> F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese...*, cit., s.v. *bardassa*.

<sup>75</sup> C. ZALLI, *Dizionari piemontèis, italian, latin e fransèis*, Carmagnola, Barbìe 1815, s.v. *grùs/grösa*; per il francese il rimando è superfluo.

<sup>76</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 139.

<sup>77</sup> Cfr. GDLI, s.v. *berza*.

<sup>78</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 186: « ... una vecchia precoce e maligna dagli occhi scerpellini ».

presenta nella stessa espressione: « occhi scerpellini »; poi *galloria*, 'gioia, gazzarra' <sup>79</sup>, frequente nel Cinque-Seicento toscano, utilizzato dal Carducci, ma anche, e insistentemente, da Roberto Sacchetti <sup>80</sup>.

E allora per questo aspetto ci allontaniamo dalla riproduzione oggettiva del *vero*, per avvicinarci invece alla provocazione trasgressiva propria della scapigliatura, movimento al quale il Faldella s'avvicina spesso e molto più dei suoi contemporanei qui esaminati.

Per quanto riguarda l'uso del dialetto, l'appena citato Sacchetti si dimostra molto più parco, limitandosi ad inserire qualche termine capace di colorare regionalmente lo sfondo, sia nei dialoghi che nel narrato d'autore. E poiché l'azione è ambientata a Milano, il dialetto utilizzato sarà il milanese <sup>81</sup>. Si veda, in bocca ad uno dei personaggi, *popòla*, o nelle parti descrittive il frequente ricorso di *posteria* e *postera*, accanto a *offelleria*. Ma, cercato o inconscio, riscontriamo anche, in bocca ad un personaggio lombardo, un bel *neb* piemontese, che rimanda alla patria astigiana dell'autore.

L'intento, salvo qualche cedimento, è il solito: caratterizzare regionalmente i personaggi. A riprova possiamo citare l'uscita veneziana dello zio Loredan:

*Co belo che ti xé!* <sup>82</sup>

Più forte la colorazione dialettale fonicamente coperta, di marca talora piemontese, talora lombarda.

<sup>79</sup> Ivi, p. 134: « Il professore, che non poteva più capire nella pelle dalla galloria d'essersi liberato di Nerina, volle pure celebrare un idillio nuziale... ». Per l'uso e la diffusione della voce, cfr. GDLI, s.v. *galloria*.

<sup>80</sup> I riscontri sono riportati più avanti.

<sup>81</sup> Per le seguenti voci dialettali, cfr. F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese...*, cit., s.v. *popòla*, *postera*, *offelleria*. Per i riscontri delle citazioni, cfr. R. SACCHETTI, *Entusiasmi...*, cit.: « Anche a me, bella *popòla* », p. 257; « Oltrepassato il naviglio, davanti alla *posteria* della Filomena, s'imbatté in Gaetano... », p. 51; « Nella madia tolta nella *posteria* dell'angolo trovarono un barilozzo pieno di spirito... », p. 271; « Carolina, inquieta per la prolungata assenza del padre, andava dalla casa alla *posteria* », p. 291; « La *postera* disse allora che le pareva di averlo visto nel magazzino del signor Torre », p. 273; « ... a S. Babila sul canto di via Monte Napoleone, dove alcuni amici avvisati da lui li aspettavano, e lì nella stanzuccia dietro l'*offelleria* si fe' un pranzetto in suo onore », p. 73.

<sup>82</sup> Ivi, p. 62. Per *neb*, cfr. p. 308.

Per il piemontese <sup>83</sup> rimando a *patito* per 'smunto' (— Ecco la contessa, — disse Ludovico, — vede com'è patita », p. 113); *cimentare* per 'seccare, importunare' (« Perché siete venuta a cimentarmi? Perché? Cosa pensate di fare? », p. 282). Per il milanese <sup>84</sup> a *luganega* per 'salsicciotto' (« ... Filomena preparò il rancio per tutti: del riso, delle luganeghe, dello stracchino... », p. 280).

Nemmeno in questo autore mancano gli elementi di lingua alta, introdotti però, mi pare, senza precisa strategia, contrariamente a quanto si è visto per i due precedenti scrittori.

Tra le numerose voci riscontro il già citato *basire*, utilizzato però con valore semantico diverso da quello segnalato e pari a quello riconosciuto in Toscana, cioè 'lamentarsi fievolmente, sul punto di svenire' (« In quella gli si accostò un pittore scenarista che lo conosceva, e gli disse ridendo: — Studio la *macchietta* d'eroe della sesta giornata: il povero mimo ha basito cinque giorni rinchiuso nel magazzino della Scala », p. 361); *galloria* <sup>85</sup> (« ... i preparativi di difesa somigliavano a quelli di una *galloria* di un ballo improvvisato in campagna », p. 271, e « Le campane, percosse a stormo, coprivano dall'alto, colla solenne sinfonia, la giuliva *galloria* delle vie, p. 278), insistente il primo in Cagna, il secondo in Faldella, a documentare il riferimento ad un lessico comune, quasi a parole-chiave di una corrente letteraria quanto mai variegata.

Tra le voci dotte segnalo ancora *uggire* <sup>86</sup> per 'infastidire, annoiare' (« Poi quelle donne lo uggivano », p. 131); tra i toscanismi *buscherio* per 'rumore' (« ... l'anticamera era in allegria: uno scorrazzare, un tafferuglio, risa, strilli soffocati, un buscherio che faceva strano contrasto con la serietà ansiosa di Guido », p. 61), utilizzato dal Giusti <sup>87</sup>.

Molto più ridotto in quest'autore l'uso di elementi lessicali stranieri, più spesso adottati in forma italianizzata, solo di rado inseriti nel testo con adattamento popolare decisamente parodistico o integralmente accettati. Si vedano come esempi *casimira* per

<sup>83</sup> Per le seguenti voci dialettali, cfr. GDPI, s.v. *patìa*, *cimentè*.

<sup>84</sup> Cfr. F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese...*, cit., s.v. *luganega*.

<sup>85</sup> Cfr. nota n. 79.

<sup>86</sup> Cfr. N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario...*, cit., s.v. *uggire*.

<sup>87</sup> Cfr. GDLI, s.v. *buscherio*.

‘cachemire’ (« Il riflesso della candida veste di casimira le faceva intorno, sul fondo scuro della verzura (un ciuffo d’aranci e di mirti) una specie di aureola », p. 44); *tartaifel* per ‘der Teufel’ (« noi abbiamo provato che la tirannia si abbatte colla sola insurrezione, che per disperdere le migliaia di *tartaifel* bastano le centinaia di cittadini », p. 360); *caiserlich* per ‘imperiale’ (« vicino ad essa si piantò una granata che un bell’umore della compagnia s’era fatto la mattina buttar giù da un servitore di casa Mantegazza, “ per ispazzar via i *caiserlich* ” », p. 271).

In un solo punto l’elemento straniero sembra piegarsi ad un tentativo di caratterizzazione spaziale, ma lo sforzo si perde più che altro nella caricatura, tratto popolare su cui non ci siamo finora soffermati:

— Il capitano Hermann non le ha detto chi sono, quel che sono capace di fare?

— Parlare, tempo perdere, meglio cercare Comitato, provare vostra fedeltà, non parole, fatti.

— Ebbene, le assicuro che io lo troverò e lei potrà darne notizia al maresciallo.

— Bene, bene, andare, andare.

— Mio figlio viene fuori con me?

— No, egli resta qui caranzia ti fare bona spia <sup>88</sup>.

Nel caso di Giacosa, che ambienta i suoi racconti in Valle d’Aosta, l’elemento regionale, usato con parca, oculata misura, ma ugualmente di forte rilevanza per la caratterizzazione spaziale dei personaggi, diventa, insieme ai nomi <sup>89</sup>, il *patois*, rigorosamente differenziato a seconda dello scenario locale: francoprovenzale nella maggior parte delle novelle, ma germanico per quelle cui fa da sfondo la vallata di Gressoney.

Troviamo il primo in bocca ai compagni di Gian-Paolo ed a lui stesso nel racconto del prete valdostano (« *Qui es tu... — Le mousieu* »),

<sup>88</sup> Cfr. R. SACCHETTI, *Entusiasmi...*, cit., p. 312.

<sup>89</sup> Cfr. tra i nomi: Jacques, che si presenta all’estraneo come Giacomo Balma (*Una strana guida*). Per contro a Gressoney, area walser, troviamo Natale Lysbak (*Storia di Natale Lysbak*).

il secondo nella dolce nenia che canta il disperato Natale Lysbak (« *Guten Abend, gut' Nacht* », p. 134).

Qui, come in Faldella, la lingua però diventa anche elemento d'identificazione culturale, talora in conseguenza di una esigenza socio-ambientale. In tal caso la marca per la Valle d'Aosta non può che essere individuata nell'uso del francese: l'avvocato di *Miserere* si identifica come colto, quando in tribunale utilizza la lingua di Voltaire (« *la nuit tous les chats sont gris* », p. 38); non è da meno Giac, ignorante e povero, ma intraprendente e destinato ad arricchirsi (« *pas de bêtise* », p. 7).

Si tratta però, come abbiamo detto poc'anzi, di ricorsi rari, che creano *pendant* discreto alla altrettanto discreta marca regionale utilizzata dall'autore per connotare indirettamente i suoi personaggi o se stesso.

Il giovane Giac, ad esempio, veste la « *blouse* di tela blu », Maria Maddalena porta il « fazzoletto di *foulard* fatto venire da Lione », i montanari rispondono *oué* e muoiono di *crup*, i cavalli inglesi *Boy* e *Child* sono « gelosi del *self government* », mentre il canavesano Giacosa, descrivendo l'ambiente della Vallée, fa riferimento « ad una di quelle stanzelle che in Piemonte chiamano *peilo* »<sup>90</sup>.

Più frequente l'uso del dialetto italianizzato, sia in bocca ai personaggi (che conoscono, come nella realtà, anche il piemontese), sia nella penna dello scrittore<sup>91</sup>.

Ne sono visibili esempi *toccare*, per 'brindare' e *topa* per 'd'accordo' (« Gina, ripreso il bicchiere che aveva deposto, lo tesse verso di lui. — Non vuoi toccare? — *Topa*, rispose Giac, toccando col movimento del suonatore di piatti... », p. 6; « Qua il bicchiere o Lysbak, tocchiamo insieme e bevetene un sorso », p. 108); *serventone* per 'donna di fatica' (« Cresciute le strettezze, il Lysbak aveva dopo due anni venduta quella parte di casa ed i prati in giro al padre di

<sup>90</sup> Per le voci francoprovenzali, cfr. A. DURAFFOUR, *Glossaire des patois francoprovençaux*, Paris, CNRS 1969; per quelle piemontesi GDPI.

<sup>91</sup> Lo scrittore, pur se canavesano di origine, si sentiva radicato anche nella Valle d'Aosta, da cui del resto Colletterto Parella, ora Giacosa, dista pochi chilometri. Lo conferma il Verga in una lettera del 1886 all'amico: « Giusto ero con te, nella tua Valle d'Aosta, dove mi hai fatto vivere più colla tua parola che se ci fossi stato mesi ed anni. Quei paesi e castelli come mi paiono inferiori alla immagine che mi avevi creato nelle tue conferenze! » (cfr. G. DE RIENZO, *Lettere...*, cit., p. 643).

Guglielmo, il quale, raffazzonatala alla meglio, ci aveva installate le sue venticinque vacche, la sua grassa persona ed una gigantessa di domestica, vero serventone di fatica », p. 55); *fare l'amore*, per ' chiacchierare con la fidanzata ' (« Dopo cena, partito il cugino, fatto un po' l'amore a bassa voce colla fidanzata... », p. 62); *parco* per ' recinto volante ' e *imparcare il gregge* per ' rinchiudere il gregge all'interno del recinto volante ' (« ... quando scende la notte il cane e il pastore lo rintracciano e lo raccolgono entro un recinto chiuso da una rete allacciata a piuoli che si chiama *parco* e *imparcare il gregge* l'operazione dell'assemblarlo », p. 70); *tavola* come misura agraria (« Vincenzo, robusto ed intelligente operaio, lavorava in qualità di minatore ad una vicina miniera di ferro dove guadagnava tanto da tenere due vacche nella stalla e da poter comprare ogni anno qualche tavola di prato », p. 86); *sosta* per ' coperto ' (« Se la comitiva è numerosa e le guide non ci capiscono tutte, si danno il cambio per turno, mezze alla sosta e mezze all'aperto », p. 102); *avere famiglia* per ' avere figli ' (« — Siete ammogliato, Lysbak? — Sì. — E avete famiglia? — Ho famiglia. », p. 108).

Molto meno forte qui la componente dotta, anche se non mancano esempi di voci antiche come *burrato* per ' burrone ' (« ... ad uno aveva dato una mano a levare la vacca da un burrato », p. 19; « Io intesi più volte raccontare di fanciulli o di giovinette raccolti a pezzi nel fondo di un burrato », p. 71), comune negli autori toscani <sup>92</sup>, da Dante fino al Pulci e al Berni, poi recuperato appunto dal Giacosa; *tardanza* per ' ritardo ' (« Allora il sospetto dell'abbandono gli si infisse nella mente e la tardanza del soccorso lo mutò in certezza », p. 21), evidente provenzalismo di rarissimo uso moderno.

Non sfugge l'autore neppure alla ricerca dei toscanismi, di cui è un esempio *chiassuolo* <sup>93</sup> per ' vicolo ' (« Siccome le stalle non guardano verso la via, non c'è lume a nessuna finestra; solo pei chiassuoli fra una casa e l'altra si vede talora un piccolo cerchio di luce pallida », p. 36), usato anche dal Sacchetti (« ... abbattuto, senza fatica, il cancello, entrava nei chiassoletti in cui viene a perdersi il vicolo di S. Damiano... », p. 296).

<sup>92</sup> Cfr. GDLI, s.v. *burrato* 1.

<sup>93</sup> Cfr. *ivi*, s.v. *chiassuolo*.

Per ambedue le categorie le occorrenze si riferiscono quasi esclusivamente al narrato d'autore, che tra l'altro costituisce la quasi totalità dell'opera, dove la parte riservata ai dialoghi è quanto mai ridotta all'essenziale.

Un altro aspetto nel quale il dialetto s'inserisce con forza è rappresentato dalla creazione dei soprannomi, tendenza fortemente popolare, per Verga messa in luce magistralmente da Gabriella Alfieri<sup>94</sup>.

Nella loro formazione entra spesso il dialetto. Ciò accade nel testo di Cagna, che fa definire Ettore Rulloni, l'elegante solitario avvolto nel pastrano nero, come *monsu Cornacc*, da parte delle lavandaie, e, da parte dei barcaioli, *Ingles de magher*<sup>95</sup>. Questa, si noti bene, è l'unica volta che personaggi di secondo piano si servono del dialetto.

È evidente che qui il soprannome, immediatamente riletteralizzato dall'autore, nel primo caso per l'aria così 'grave', nel secondo perché non degnava d'uno sguardo i barcaioli che lo invitavano a salire sulle barchette, ha intenzione ironica e gioca sull'aspetto esterno (abito) o interno (atteggiamento) del personaggio.

Altrettanto ironico il nome di *Bavella*, dato a Tonio Sezzola, che « invece del vermouth si 'beveva' dodici peperoni per stuzzicare l'appetito », e quello di Gegio Bicocca, il *Musichino*, « che dopo il primo litro assordava l'osteria con le sue belle canzoni »<sup>96</sup>.

Il gioco c'è, ma resta qui piuttosto superficiale, mentre acquisisce ben diverso spessore ed efficacia in Faldella, che si diverte a piegare le parole alla sua interpretazione ironica e pungente, nella quale convergono il realismo del popolo, amaro e ridanciano insieme, ed il sarcasmo scostante del dotto.

Anche in questo procedimento, esemplarmente elaborato dall'artista, una componente essenziale è il dialetto.

<sup>94</sup> G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei « Malavoglia »*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983. Significativa è la scelta di 'Fortunato' per padron Cipolla, che racchiude nel nome il suo destino di futuro ricco (ivi, p. 48).

<sup>95</sup> A.C. CAGNA, *Alpinisti...*, cit., p. 298.

<sup>96</sup> Ivi, p. 425.

Lo vediamo utilizzato per *Gibigianna*, soprannome di Lia Lei, generato dalla sua bionda bellezza, come narra l'autore, che riletteralizzava immediatamente la sua scelta:

Come un raggio riflesso da un piccolo specchio, che si muova o si rompa, coagula sopra una volta grunmi di luce, che vanno e vengono con l'agitazione di uno staccio o setaccio, fenomeno dai toscani detto *occbibagliolo*, la *vegia* dai piemontesi e dai lombardi *gibigianna*, così era la biondezza di Lia Lei, una biondezza da traveggole <sup>97</sup>.

È dunque un particolare fisico, in questo caso positivo, a motivare il nomignolo, che copre e nasconde, cancellandolo, il nome proprio: è questa l'unica volta che nel romanzo viene indicato il nome vero della ragazza: questa sarà sempre *Gibigianna* ed a poco a poco il lettore sentirà questo come un nome proprio, in grazia forse della *gianna* finale.

Ancora più sottile o meno trasparente il procedimento per la rinominazione dell'altra ricoverata della Casa del Santo Oblio: *Bimblana*. L'autore parte ancora una volta da un particolare fisico (« Per quella sua andatura ondeggiante, quasi cascante di noncuranza estetica, aveva avuto il nomignolo popolare di *Bimblana* », p. 48), ma non dichiara, come invece nel caso precedente, né il dialetto cui attinge, né la voce cui si ispira e, sottoponendo a metatesi reciproca *a* ed *i*, rende molto meno agevole l'individuazione della fonte. A sollecitare la fantasia dell'autore è, secondo me, il verbo piemontese *banbliné* <sup>98</sup>, ' ciondolare, muoversi svogliatamente senza concludere nulla, indifferente a qualsiasi sollecitazione ': mi pare che il valore possa soddisfare la dichiarazione sopra riportata. E dietro il nomignolo scomparirà per tutto il romanzo Ottavia, Rosa, Antonia.

Più banale, ma certo non priva di humour, la denominazione di *Margarina Scrematrice*, « garzona ladra di un burraio lattivendolo di San Crescenzo » <sup>99</sup>, dove il gioco linguistico muove dalla professione, interessando anche la denominazione del luogo d'origine, che richiama *crescenza*.

<sup>97</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 50.

<sup>98</sup> Cfr. GDPI, s.v. *banbliné*.

<sup>99</sup> G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 84.

In questo caso il dialetto è stato abbandonato in favore della lingua, come per Don Giunio Giunipero, più spesso chiamato canonico *Puerperio*, « tanta era la ragazzaglia, a cui dava l'aire, accozzandola, raccattandola... »<sup>100</sup>.

Talvolta nome e soprannome sono riletteralizzati dall'autore in un gioco sottile di reciproco intarsio. Penso a Rosa Benibaldi, dall'« anima garibaldina », la quale, avendo sentito « quasi per rivelazione divina, che se avesse diretta nelle vie profane la sua inesplicabile attività, avrebbe trovata la insaziabilità per sé e avrebbe seminata la rovina nella propria famiglia e nella parte di società, che avrebbe attraversata. Senza saperlo sarebbe stata una Contessa de Ritz... ». Perciò decise di farsi monaca. E allora « alla *mistica ed opulenta Rosa* parve sinceramente di toccare il *Cielo con il dito*, quando le si annunziò che a Pasqua avrebbe sposato il Crocifisso. Nessun altro nome volle, che quello di Suor Crocifissa »<sup>101</sup>. E qui, inevitabilmente, il pensiero corre a Verga e allo zio Crocifisso, che, come dice l'Alfieri<sup>102</sup>, spesso si autoassimila al Salvatore.

Il sarcasmo beffardo e provocatorio dello spirito popolare si rileva in altri nomignoli, quale quello della prostituta nota come *Vacca borghina*, « che portava la pancia come un tamburo », o quello di una reclusa del Sant'Oblio, *Supa Mitonà*, ovverosia, in traduzione dal piemontese, ' minestra cotta a fuoco lento ', o ancora quello della contessa *Cento su una rama*, forma abbreviata per « una contessa *d'coule ch'aj na sta sent su na rama* » , già *tota Nerina*, già contessa de Ritz »<sup>103</sup>.

Sono pochi esempi, ma sufficienti, credo, per comprendere la metodologia dell'autore, nella quale è evidente il continuo ricorso all'allusività per la scelta del nome e del soprannome. Ed anche in questo caso il richiamo di Verga è innegabile<sup>104</sup>.

Aggiungerò soltanto che appena un sorriso (lo scherzo è bonario) leggiamo nel nome del macellaio *Baciccia Calzaretta* (gioca qui il richiamo di *ciccia*?), e nella denominazione e ridenominazione di Vi-

<sup>100</sup> Ivi, p. 36.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>102</sup> G. ALFIERI, *Lettera e figura...*, cit., p. 43.

<sup>103</sup> Cfr. G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., p. 163 per la prima citazione, p. 71 per le due successive.

<sup>104</sup> Cfr. in particolare G. ALFIERI, *Lettera e figura...*, cit., pp. 40-50.

viana Gioconda Abbondanza, giustificata, la prima, dalle prosperose « protuberanze pettorali... o bocce del seno », origine peraltro dell'occasionale appellativo di *ninfa potagera*. In pianta stabile invece « godeva il soprannome di *quagliastra* » e, quasi a chiarimento del nomignolo attribuito, doveva diventare « un buon *gibier* » per l'avvocato Gioiazza<sup>105</sup>.

Il procedimento è invece del tutto estraneo al Sacchetti, il cui ideale artistico, ben più alto dal punto di vista del contenuto, non trova terreno adatto nello scherzo. La sua professione di fede artistica del resto è esplicita, essendo egli convinto che « non vi sia grandezza all'infuori del *vero* e del semplice e non vi sia arte nobile all'infuori della storica »<sup>106</sup>. E allora il tema non risulta confacente.

È vivo invece in Giacosa, che sulla base delle caratteristiche fisiche ribattezza Pero, l'Oste del Cannon d'oro, come *Barba Gris*, più, ci assicura, per la pancia che per la dignità, mentre quest'ultima gioca a favore della figlia, *soura Gina* in famiglia, ma per i forestieri *mademoiselle*, tout court. Bonaria presa in giro si rileva invece nel soprannome di *Torototela*, dato al prete valdostano, perché scriveva « dei versi, sissignore, dei versi nel gergo valdostano a ritmi semplici ed a rime uniformi »<sup>107</sup>. I *Turututela* erano cantastorie che giravano le fiere e i mercati improvvisando filastrocche, per lo più umoristiche, in dialetto. I versi si presentavano come sequenze di rozze litanie (tiritere), accompagnate dal suono di un rudimentale strumento: una zucca da vino tagliata a metà e fissata su di una asticella, sulla quale erano tese delle corde, fatte vibrare da un archetto. E qui, come si vede, il Giacosa ancora una volta si confessa canavesano nella Vallée.

Ironia per assurdo, tanto frequente nei discorsi del popolo, appare con l'adattamento dei nomi inglesi dei cavalli *Boy* e *Child*<sup>108</sup> nei piemontesi *Boia* e *Caud*<sup>109</sup>, indicati come significativi di anglicità:

<sup>105</sup> Per il riscontro delle citazioni, cfr. G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., pp. 70 e 205-206.

<sup>106</sup> R. SACCHETTI, *Entusiasmi...*, cit., p. 64.

<sup>107</sup> G. GIACOSA, *Novelle...*, cit., pp. 4 e 82; su quest'ultima voce cfr. anche T. SARASSO, *L'espressionismo...*, cit., p. 45.

<sup>108</sup> Ivi, p. 219.

<sup>109</sup> *Ibidem*. Per il significato delle voci in piemontese, cfr. GDPI, s.v. citate.

[Boia e Caud] benché li pronunciasse col più puro accento allobrogo, anzi salasso, e li pregiasse soprattutto in ragione del loro significato piemontese, il buon Flanella durava tuttavia nella tenace persuasione di rispettare la loro integrità anglo-sassone e soleva dire ai garzoni di stalla: — Tieni a mente, sono cavalli inglesi, infatti si chiamano *Boia* e *Caud*. E tanto può la fede quando è davvero imperterrita che tutti in paese ragionando a suo modo, ripeterono tosto: *Boia* e *Caud*, si capisce: sono cavalli inglesi »<sup>110</sup>.

E qui è bene concludere, però non senza aver dedicato un po' della nostra attenzione al povero *Flanella*, alias « cavalier Felice Vairando, direttore delle Regie Poste »<sup>111</sup>, il quale forse deve il soprannome ai suoi già giovanili acciacchi che lo condurranno all'asma mortale. Ma a questo proposito l'autore tace e noi pure, lasciando ad altra occasione l'analisi delle metafore e dei paragoni popolari, talora di netta marca verghiana. Senza voler riaprire il discorso, che diventerebbe troppo lungo, cito soltanto *curvo come un quarto di luna* e *curvo come mezzaluna*<sup>112</sup>, immagini da Faldella utilizzate per denotare il falegname Simone. Il richiamo è troppo forte perché si possa evitare di ipotizzare alla fonte il paragone *curvo come un uncino* di Giovanni Verga.

Da quanto si è detto appare chiaro come sia faticosa la ricerca di elementi veristici nella lingua degli autori piemontesi, di cui i quattro presi in considerazione rappresentano, a nostro avviso, dei significativi esempi.

Restando nei limiti degli elementi esaminati, possiamo evidenziare come il più sensibile agli inevitabili richiami del verismo possa essere considerato Cagna, che fa del dialetto un elemento altamente caratterizzante sia della regionalità che del livello sociale e culturale dei personaggi, rendendolo parte inscindibile della loro personalità, secondo una precisa ricerca di adesione al *vero*.

Nella stessa direzione conduce la creazione dei nomignoli, frequentissima nel discorso popolare.

Il più lontano tra tutti sembra viceversa essere Faldella, da una sensibilità linguistica estremamente acuta condotto verso soluzioni

110 Cfr. G. GIACOSA, *Novelle...*, cit., p. 219.

111 Ivi, p. 218.

112 G. FALDELLA, *Nemesi...*, cit., pp. 5 e 85 rispettivamente.

spesso del tutto originali, difficilmente inquadrabili in una precisa poetica. Anche se nella sua lingua non mancano elementi veristici, uniti del resto ad altri propri della scapigliatura, forte si esplicita il richiamo dell'espressionismo, che piega sia il dialetto che i nomignoli ad elementi creativi del bozzetto.

Racchiuso nei limiti di una evidente compostezza formale appare il richiamo dell'opera dell'ammiratore, oltre che amico, Verga, anche in Giacosa, cui bastano pochi tratti per rendere linguisticamente l'adesione al vero di una Valle d'Aosta adeguatamente aderente alla sua realtà francoprovenzale o germanica.

Scarni invece i richiami dei tratti esaminati nella lingua di Sacchetti, nella quale il dialetto si inserisce quasi forzatamente, mentre del tutto estranea si mostra la tendenza all'uso popolare dei soprannomi.

IL VERISMO LIGURE

CARLA RICCARDI

## VERISMO LIGURE: ZENA NOVELLIERE

Noi vogliamo il vero nel suo nudo e nel suo crudo [...]: il vero non è la banalità, il vero non si può manifestare senza averlo studiato negli uomini di tutti i paesi e di tutte le età <sup>1</sup>.

È il grido di battaglia lanciato da Zena già nel 1878 dalle colonne della « Farfalla » in un breve proclama sul realismo intitolato proprio *Un grido*, come la serie di sonetti sarcastici scritti dal mediocre letterato Giovanni Rizzi contro i veristi e Carducci.

Con la stessa foga asseverativa poco sopra raccomandava:

per essere realisti non basta cantare in musica: io sono realista, bisogna saperlo essere, bisogna aver studiato. Aver studiato sul gran libro del mondo prima e poi anche sui libri stampati,

e concludeva:

Non creda di scansar fatiche chi si mette sotto la bandiera inalberata per combattere il convenzionale e il romantico. Questa bandiera finora non sventola che sopra un campo di battaglia e chi con noi la segue sia pronto a sostenere la lotta e a subirne tutte le conseguenze. Chi confessa un sistema, una scuola, una religione deve rassegnarsi, occorrendo, ad esserne vittima. Tarchetti e Praga sono i nostri martiri come lo sono in Francia Nerval, Murger e Baudelaire.

Il ventottenne Zena arriva singolarmente presto a posizioni critiche estremamente nette, radicali come nemmeno Capuana aveva an-

<sup>1</sup> R. ZENA, *Un grido*, in « La Farfalla », 28 aprile 1878. Lo si legge ora in R. ZENA, *Verismo polemico e critico*, a cura di E. Villa, Roma, Silva Editore 1971.

cora osato, se si pensa che la prima definizione del verismo da parte del suo futuro teorico ufficiale cade nella recensione a *Storia di una capinera* del 1872, che, proposta al direttore della « Nazione » rimase, tuttavia, inedita <sup>2</sup>. Qui Capuana dava sì le coordinate essenziali della narrativa verista ma evitava i toni battaglieri e polemici, cercando piuttosto di spiegare pacatamente la nuova arte, senza tuttavia nascondere l'ambizione sconfinata del nuovo metodo rivelata dagli esempi:

Quando pubblico e scrittori saranno abituati a riguardare un'opera d'arte principalmente anzi unicamente come opera d'arte, le cose cambieranno aspetto. In ogni vera opera d'arte, ripeto, la lezione, la moralità c'è di suo diritto, e c'è tanto più grande quanto meno l'autore abbia avuto l'espressa intenzione di mettervela. Talora accade anzi ch'essa non risulti preciso l'opposto. E la ragione di questo vien facilissimo a trovare. Una vera opera d'arte è la vita colta nei suoi caratteri più rilevanti; e *vita* vuol dire prima d'ogni altra cosa un movimento reale dello spirito, quindi storia fermata nell'opera d'arte proprio sul punto di farsi. Così l'*Iliade* e l'*Odissea* non sono soltanto due immortali capolavori poetici, ma anche due immortali documenti di storia; così la *Comédie humaine* sarà consultata in avvenire con maggior profitto di qualunque altra opera storica più propriamente detta.

Dall'*Iliade* e dall'*Odissea* alla *Comédie humaine* è certamente un salto azzardato; ma ecco che si istituisce per il testo in questione un confronto con due precedenti fondamentali: il romanzo europeo del Settecento e il primo vero romanzo italiano moderno:

Quella povera Maria, perché studiata sinceramente del vero, non è soltanto la ragazza sacrificata sull'altare dall'ingordigia dei parenti, una Monaca di Monza-Susanna Simonin qualunque (la *Religieuse* di Diderot); ma innanzi tutto è la ragazza della borghesia siciliana della prima metà di questo secolo XIX, è un carattere, un tipo.

Se la storia della monaca di Monza nei *Promessi sposi* è ritenuta « troppo lontana dalle nostre idee, dai nostri sentimenti », la Suzanne della *Religieuse* di Diderot appare come un personaggio programmatico,

<sup>2</sup> Pubblicata da C.A. MADRIGNANI in *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1969. Si legge anche in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972.

costruito per dimostrare una tesi, sia pur con un realismo « spinto alla sua estrema arditezza »; se ne ricava che Maria « incerta, morbida, senza lineamenti spiccati » è un carattere di giovinetta più vero, che l'autoanalisi attraverso le lettere è un documento umano più credibile.

Capuana comunque si collega, anche operando delle distinzioni, alla grande tradizione settecentesca, al maestro italiano con cui a parole si rifiuta il confronto, ma lo si esercita continuamente nella pratica della scrittura, e con l'*auctoritas* massima del realismo francese, Balzac.

Nettamente diverse le coordinate letterarie di Zena che avverte anzitutto un forte legame con gli scapigliati e possiede un diverso bagaglio di letture francesi: aggiornatissimo per quanto riguarda Baudelaire, raffinato per Nerval, ossequente al mito scapigliato per Murger.

Zena gode e, nello stesso tempo, paga per la sua perifericità: dal punto di vista critico è soggettivamente precoce e molto attivo grazie al fatto di giungere a letture assai vaste, soprattutto sul versante francese, in maniera autonoma rispetto alle avanguardie o alle scuole letterarie, mentre a livello creativo le sue opere veriste escono quando è già iniziata la crisi del verismo verghiano e non hanno risonanza adeguata.

Le collaborazioni critiche a riviste come la « Rassegna Nazionale » di Firenze, « La Rivista Paglierina » e « La Farfalla » di Milano e la genovese « Frou-Frou » (di cui è uno dei fondatori) tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta con i ritratti letterari di Murger, Champfleury, Hégésippe Moreau, e le recensioni a Gualdo (*Nostalgie*), Zola (*Au bonheur des dames*), Capuana (*Storia fosca* e *Homo*), Maupassant (*Une vie*), Verga (*Per le vie*), Boito (*Senso*) sono esemplari della sua attenzione agli sviluppi dei due filoni narrativi più importanti che in Italia trovano il loro terreno di germinazione nella Scapigliatura: il racconto realista e il racconto fantastico (che praticherà in anni più tardi). Zena non trascura la poesia, anzi inizia come poeta pubblicando sonetti e quartine sulla « Farfalla » insieme con il suo primo bozzetto in un anno fittissimo di collaborazioni, anche critiche, alla rivista: il 1878 <sup>3</sup>, tanto che nella rubrica *Nuovi libri* dell'« Illustrazione Italiana » (nel numero del 15 aprile) per le sue *Poesie grigie* viene definito « poeta strambo, matto, che va in cerca dell'eccentrico e della sgrammaticatura,

<sup>3</sup> Anche nel '79 e nell'80 continua a pubblicare sulla « Farfalla ». Si veda, per le varie collaborazioni, il repertorio *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria 1984.

ma non è privo d'ingegno». È chiaro a questo punto che parlare di verismo ligure significa sostanzialmente parlare di Zena, la cui opera rappresenta la perfetta realizzazione dello sforzo di amalgamare la cultura scapigliata e il rinnovamento verista, sforzo reso possibile da una salda conoscenza della letteratura francese.

Lasciando da parte l'attività poetica, i suoi generi di scrittura saranno il racconto scapigliato-verista e il racconto fantastico, dopo un breve tirocinio esercitato con due novelle di impianto tradizionale: *La carriera di Natalino* (« La Farfalla » 18 agosto 1878), *Caccia alle farfalle* (« La Farfalla » 13 e 20 ottobre 1878).

Qui analizzeremo in particolare le novelle comprese nel 1886 in *Le anime semplici - Storie umili*, tutte uscite in riviste tra il '79 e l'85, in anni di verismo trionfante <sup>4</sup>.

Nel '79 Zena pubblica, nella « Rassegna Nazionale » di Firenze, *Serafina*, che si inserisce nella narrativa di denuncia sociale, ispirandosi anche alla *Nedda* verghiana, in quanto sorta di storia d'amore, con conclusione tragica, di due ragazzi saltimbanchi in un circo miserabile. Il tema è senz'altro originale, ma Zena lo svolge nella posizione del narratore esterno ed onnisciente, racconta usando la sua lingua colta, letteraria, in una sintassi indiretta e tradizionale. Si limita a sottolineare che quello di Serafina è, quindi, di tutto il gruppo di girovaghi « era un linguaggio bastardo, miscuglio di cattivo italiano e di un linguaggio da ladri » e solo in qualche raro discorso diretto ne tenta una incerta mimesi:

Pare impossibile, figlia di una troia  
T'insegnerò io, brutta cagna  
Sacristia! Non ho pensato a farlo spogliare quel boia!

Usa timidamente qualche espressione popolare o di gergo della malavita (*guercci, far salsiccia, battere le gazzette*) mentre fa un esperimento di discorso indiretto libero:

La compagnia si trovava in quei giorni in un paesuccio dimenticato nella sua valle da tutto il genere umano [...] Gli abitanti, compreso il sindaco, una manata di rape. Era dunque quello lì il luogo adatto per

<sup>4</sup> R. ZENA, *Le anime semplici - Storie umili*, Genova, Tip. Sordo-Muti 1886. Si leggono oggi nel volume di *Romanzi e racconti*, a cura di E. Villa, Bologna, Cappelli 1971. *Le anime semplici* comprendono *Il canonico, Serafina, La Bricicca in gloria, Il tifo*.

*far salsiccia* con tutta comodità. Ma c'era un guaio. Tra quella marmaglia da forca c'eran parecchi entrati da poco. Chi li conosceva? potevano esser dei soffioni. Bisognava andar cauti anche davanti alle birbe. Ma che razza di terreno s'era scelto per piantarvi quelle quattro tavole del baraccone?

Proprio il « linguaggio da ladri » sarà la chiave linguistica della revisione uscita nell'84 nella « Strenna di Frou-Frou ». La novella viene rimaneggiata, e a fondo, anche nelle strutture — Zena ha già sperimentato nel *Canonico* le tecniche costruttive verghiane — ma soprattutto viene adottato in maniera costante il gergo della malavita all'interno di moduli sintattici antitradizionali (discorso indiretto libero) con esiti indubbiamente espressionistici.

Basti il confronto tra i due discorsi di Nicola all'osteria:

« Rassegna Nazionale » 1879

Finsero di passar di là a caso, se lo posero in mezzo e facendo gli indiani lo condussero all'osteria. In vino veritas. Poiché ebbe in corpo quattro o cinque bicchieri, ritrovò la parlantina. Metà barzullettando, metà sul serio, tra il dire e il non dire, finì per far drizzare le orecchie. Già per l'addietro altercando, s'era lasciato scappar di bocca certe mezze minaccie, non so che garbuglio di carabinieri, di prigione, di forca. E sapeva ciò che si diceva. Non di rado gli era occorso di pigliar parte attiva a spedizioni notturne di competenza del giudice istruttore. Facendo a sé poco male aveva tanto in mano da scavar la fossa sotto i piedi di chi dovea regolare i conti colla giustizia. Quella sera, cioncando, non si peritò di cantare su tutti i toni il suo intendimento. Ancora gli dovevano le membra. Cocciuto sempre, questa volta, pareva disposto a lasciarsi tagliare a pezzetti piuttosto che rinunciare al suo pro-

« Strenna di Frou-Frou » 1884

Dammi il bicchiere e canto, dice il proverbio. Quando di bicchieri ne ebbe tre o quattro nel *fusto*, Nicola ritrovò la parlantina e cominciò a cantare meglio d'un usignolo, spifferando certe vecchie minacce che, volere o non volere, fecero drizzar le orecchie. *Per cristallina!* si sentiva ancora dolere le braccia peggio che se gliel'avessero slogate, e se pensavano d'aver da fare con un ragazzo, gliel'avrebbe fatto vedere se era un ragazzo! Quattro parole ben dette, nient'altro che quattro di quelle parole che sapeva lui, e li aggiustava per le feste. Li avevano sì o no i conti aperti colla *Rossa* [giustizia]? E lui della *Rossa* se ne infischia, ché a diciott'anni ce ne mancavano ancora dei belli, e dalla *casa di Matteo* [carcere] sarebbe uscito dopo un po' di villeggiatura, fresco come un garofano. Avesse dovuto lasciarsi tagliare a pezzetti, un giorno o l'altro i *guercci* [gendarmi] glieli mandava addosso, e

posito. I due compagni se la presero in ridere, dissero come lui e ci bevvero sopra un altro fiasco ma si ammiccarono sottocchi. Bisognava stare in guardia.

allora se ne sarebbero accorti se era un *mostardino* [ragazzo] carogna da impiccarlo al trapezio a quel modo, brutti assassini! [...] Ecco cosa voleva dire aver la lingua lunga e il vino allegro. Se almeno avesse saputo tener la penna in mano, *l'angelo custode* [sbirro, ma qui vale spia] e il *vasco* [padrone] e tutto il *bataclan* se li sarebbe messi in saccoccia [...].

Nell'80 appare su « Intermezzo » una novella che non entrerà nella raccolta, ma che si segnala per nuovi esperimenti di discorso indiretto libero, *Le idee di Mastro Hoffman*.

Nell'82 esce, ancora nella « Rassegna Nazionale », un altro fondamentale esperimento narrativo, *Il canonico*. Nel passaggio al volume il testo subirà solo interventi stilistici finalizzati all'adeguazione totale della lingua all'ambiente: dunque, verranno sostituite espressioni troppo letterarie e altre, troppo gergali, attenuate. Qui Zena dimostra anzitutto di avere ormai assimilato le strutture e le tecniche linguistico-sintattiche del verismo, ma di voler accogliere anche le sollecitazioni scapigliate. *Il canonico* è un racconto lungo che mette a fuoco la vita di un prete di provincia lungo un trentennio, dal 1830 al 1860 circa. Verga aveva pubblicato nell'ottobre dell'81 *Il Reverendo* (nella « Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti »), dove il tema e lo sfondo storico sono i medesimi, diverso è il carattere del personaggio. Zena adotta la struttura e il punto di vista del racconto verghiano: inizio qui e ora della storia raccontata da un narratore anonimo dall'interno della società di Manassola, immaginario paese della Riviera ligure che sarà poi il luogo delle gesta di Marinetta nella parte centrale della *Bocca del lupo*:

L'unguento del canonico Marmo è prodigioso, le lombaggini, le sciatiche, le artriti che esso ha fatto sparire in quattro e quattr'otto, non si contano più [...] Non si vanta d'essere medico; lui è prete, e suo ufficio è quello del prete, però i medici in generale non sanno e non capiscono niente. Gira e rigira, tutte le malattie sono prodotte da due sole cause: riscaldamento e vermi. [...] Cosa sono questi rimedi di moda, che il farmacista, d'accordo col medico, fa pagare cari e salati? Pasticci e veleni per far male i sani.

Dopo aver dato la situazione presente — in una sequenza più estesa rispetto al *Reverendo*: due pagine e mezza contro poche righe, ma la misura stretta e folgorante del racconto verghiano non fa per Zena, che ama spazi più ampi — ecco subito il *flashback* sul passato e sul come e perché il protagonista sia diventato prete:

Che egli avesse vocazione di farsi prete, beato chi può giurarlo, certo è che suo padre l'ebbe per lui.

E da qui parte la rievocazione degli studi in seminario e della carriera del canonico Marmo favorita dal magnifico Piccamiglio, signore di Manassola, e via via tutta la vita del canonico e della sorella Cicchina fino alla morte della nipotina Filomena. In conclusione della novella il narratore ci dà le coordinate cronologiche rivelando che sono passati più di vent'anni dalla morte della bambina, ma se per la malattia di questa gli specifici del canonico non hanno potuto nulla, lui e sua sorella sono vivi e sani, e da una casa che s'è comprato in collina scende ogni giorno a Manassola per dir messa. Durante uno di questi tragitti incontrerà, nella seconda redazione dell'omonima novella, Serafina, inserendosi come personaggio costante nei luoghi del narratore, come avverrà nella *Bocca del lupo*, dove il canonico e Cicchina ospiteranno a Manassola Marinetta, secondo la tecnica balzachiana, ripresa qui in proporzioni ridotte, di seguire i personaggi da un romanzo all'altro.

E a guardar bene anche il racconto lungo è tipicamente balzachiano: Zena si discosta, dunque, da Verga che, di questa misura, scriverà solo *Pane nero*. Ma la differenza più importante non sta in ciò, quanto piuttosto nell'atteggiamento ideologico: Verga applica alla narrativa i principi di una ricerca scientifica allo scopo di indagare le cause psicologiche o sociali delle azioni dei personaggi e, nelle *Rusticane*, è ormai arrivato alla denuncia dei meccanismi perversi della società provinciale siciliana nei suoi aspetti economici, politici, sociali e religiosi; Zena ricostruisce uno spaccato di vita ligure dove i protagonisti sono mossi da autentica ignoranza, ingenuamente pervicaci nei loro spropositi o nelle loro manie. Il canonico è in definitiva un buon prete, cura con passione e disinteressatamente i suoi compaesani durante il colera, i soldati francesi e la nipotina, inconsapevole di fare a volte peggio; il magnifico Piccamiglio è prepotente e sprecone, rovina il patrimonio familiare, ma, secondo il narratore, per sostanziale convin-

zione della sua superiorità aristocratica: non cesserà di essere magnifico anche nel suo palazzo di Genova ormai spogliato di ogni magnificenza ed essendo lui stesso in punto di morte. Anche in questo momento si comporterà prima di tutto come se avesse il dono divino dell'immortalità, continuando a fare progetti per il palazzo di Manassola, in realtà ormai alienato, e tenendo ritta sui cuscini la bella testa bianca.

C'è, insomma, una partecipazione affettiva e umoristica insieme, che in Verga non c'è più, e se in qualche misura c'è mai stata è sempre stata nascosta e mai dimostrata come succede per Zena, per esempio nel contrasto tra l'assimilazione culturale al modo descritto da parte del narratore anonimo e l'ironia continuamente esercitata nei confronti di quello che rivela la superiorità dello scrittore ufficiale, l'aristocratico Gaspare Invrea. Proprio l'umorismo — tratto tipicamente scapigliato — permette, però, dei risultati stilisticamente originali anche là dove c'è una piena — e ben riuscita — adesione alle tecniche verghiane. Sfruttando il motivo dell'ignoranza del canonico, Zena ironizza sugli errori e gli equivoci causati dalla scarsa propensione per il latino e per il francese, mettendo in atto un gioco linguistico ai limiti dell'espressionismo. Si veda all'inizio della novella la discussione tra il canonico e un seminarista:

« Prete Lazzaro, qui c'è un errore di grammatica, l'ablativo invece dell'accusativo: perché dice: *sed tantum dic verbo* e non: *sed tantum dic verbum*? » Prete Lazzaro guardò attentamente il testo, lo lesse, lo rilesse, e concluse che nel missale spropositi di grammatica non ce n'erano e che quello non poteva esser altro che un errore di stampa. La verità vera è che egli non sa né di *verbum* né di *verbo* e che il latino lo capisce all'ingrosso, quando lo capisce.

e ancora, nell'esame che il magnifico Piccamiglio fa dei progressi del futuro canonico, la battuta del padre Giambattista Marmo con l'ammonezione e la ripetizione sbagliata *manducare pane* sottolinea umoristicamente lo scopo di tanti sforzi su quella lingua ostica: *manducare panem* appunto:

« Quante volte ho da dirtelo? Il *che* prima del verbo vuole l'infinito, e l'infinito vuole sempre due accusativi. Sta' bene attento: io desidero che tu mangi il pane: *ego cupio te manducare panem* ». E Giambattista: « hai sentito? *manducare pane!* »

Così il ricorso al latino dei *Salmi* ha sempre fini umoristici: durante il taglio della torta offerta dal nobiluomo, nel discorso del priore dei Domenicani che definisce il neo canonico *sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech*, si ironizza sulla nomina avvenuta per volontà del magnifico Piccamiglio, come se si fosse seguita la successione di Melchisedech secondo la quale il sacerdozio viene direttamente da Dio:

si congratulò col nuovo *sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech*, levò alle stelle la munificenza dell'illustre patrizio, stirpe di dogi che non tralignava dalla pietà degli avi.

Un versetto dei *Salmi*, anzi un emistichio del Salmo 41,6 in cui si canta la nostalgia di Dio, messo in rima con la constatazione dell'azzeramento del patrimonio della famiglia Piccamiglio, è un'altra prova dell'efficace miscela tra tecniche sintattiche di tipo verghiano e gusto espressionistico scapigliato:

Quando non ce n'è, quare conturbas me? Il magnifico Gian Luca nel suo testamento lasciava a Giambattista e al canonico un vitalizio di cinquecento lire ciascuno, ma giusto! Era il testamento d'Arlecchino.

Sempre a fini umoristici è usato il francese nel momento del passaggio delle truppe di Napoleone III.

« Vive monsieur le curé » gridavano i soldati, e lui ringraziandoli: « Je ne suis curé, je suis canonique! » E si scorreva della guerra, dei tedeschi, dell'empereur e gli altri preti, unendosi al crocchio per aver notizie, tempestavano il canonico che faceva da interprete: domandategli questo, domandategli quello. E lui domandava, e i francesi il più delle volte non capivano o non sapevano niente, ma rispondevano lo stesso come se fossero usciti freschi freschi dalla pelle di Napoleone. Il piano della campagna era semplicissimo. « Cent mille hommes d'un côté, cent mille hommes de l'autre, et l'Autriche pouvait se brosser le ventre! ».

Sono i giorni di gloria del canonico a cui non par vero di avere tanti pazienti nei soldati francesi ed è, quindi, preso dalla frenesia di visitare « piedi, gambe, braccia, schiene » e in tale slancio si produce in raccomandazioni in francese:

« je vous recommande beaucoup divotion et recommandez toujours la vostre anime a la Madonne santissime — nous sommes juste dans son mois — que vous proteggera dans toutes les pericoles spirituales et corporales ». — Pochi erano i soldati che ridessero. Quando si parte per la guerra, alla morte non ci si deve pensare, eppure viene quel momento che ci si pensa e si pensa, alla famiglia, al paese lontano e anche al paese nero dell'altro mondo. Se i preti avessero ragione? Molti s'intenerivano. All'ora di rimettersi in cammino i ringraziamenti, le strette di mano, gli arrivederci non volevano più finire. « Adieu, adieu, confidez dans le Seigneur et ungez toujours avec mon balseme ».

Pochi, invece, sono i genovesismi, lasciati cadere con cautela, forse per esperimento o per dare un minimo di colore locale, pochi rispetto alle *Figlie della Bricicca* e alla *Bricicca in gloria*. Ne diamo l'elenco per favorire un confronto, anche sulla quantità:

*lanternone*, 'spilungone', *girare il sole colle stangbe* (*vorta o sò coe stangbe*), *andare in brodo di consolazione* (modellata letterariamente su *andà in broddo de taggiaen*), *tirare il gambino* (*tià o gambin*, 'morire'), *schiena dritta* (*scenn-a dritta*, 'fannullone'), *coi cimbali che suonavano da morto* (*andà in cimbali*, 'ubriacarsi', e *sonnà da morto*, 'suonare in modo funebre'), *palanca*, *pianginonna* (*cianzinonna*).

*Serafina* e *Il canonico* sono i testi in cui Zena impara, per così dire, a costruire secondo tecniche rivoluzionarie il racconto e in cui trova le sue personalissime soluzioni linguistiche: il linguaggio dei ladri, il dialetto del popolino e, sia pure incidenti in misura minore, linguaggi settoriali, qui quello ecclesiastico e in seguito anche quello giuridico e marinaresco. È così che arriva alla *Bricicca in gloria*, racconto lungo diviso in sette capitoletti, che sarà l'avvio del romanzo, *La bocca del lupo*. *La Bricicca in gloria* (sigla: BC) è preceduto da *Le figlie della Bricicca* (sigla: FB), uscito, senza alcuna divisione in capitoli, in « Frou-Frou », in otto puntate dal marzo al novembre 1883: una nona puntata appare nel numero del 15 aprile 1885 come bozzetto indipendente anche nel titolo, *Il Castigamatti*, senza dichiarati legami col nucleo precedente, col quale sarà legato poi nel romanzo: si tratta dello scandalo suscitato dal « Castigamatti », giornale genovese di cui parleremo tra poco, col mettere in ridicolo la storia di Bricicca e Bastiano.

A questo punto torniamo a guardare nella sfera della cultura genovese dagli anni '70 in poi per vedere quali suggestioni possano aver determinato Zena nella scelta delle soluzioni linguistiche e dei

temi della sua novellistica. Si è già accennato a riviste che nascono verso la fine del decennio con l'intento di agganciarsi alla nuova letteratura, di impostazione, tono ed esiti molto vari, discontinui, anche all'interno dello stesso foglio. Tra il '78 e l'81 « Il Crepuscolo » di Gustavo Chiesi inaugura uno scontro, più esteriore e rumoroso che approfondito, tra verismo e romanticismo, tra clericali e anticlericali e propugna il socialismo, il materialismo, il bello e il vero scapigliati ai fini di una ribellione sociale e morale e indaga gli strati più bassi della società, gli ambienti fuori dall'ordine borghese.

« La Rivista Azzurra Giornale dell'High Life Genovese » vive per un anno, il 1879, e unisce suggestioni dalla poesia europea (Heine, Baudelaire) al gusto anche folklorico della vita genovese contemporanea. Le succede, in un certo senso, « Intermezzo » nel 1880, tutta imposta sulla letteratura: vi escono la prima *Storia grigia* di Zena, testi di Graf, di Carducci, di Turati. Più caratterizzata e originale « Frou-Frou, Cronaca di Sport e Letteratura » nata da un gruppo di amici, aristocratici amanti del mare e della vela, aperti alla letteratura europea e alle nuove esperienze italiane: Cesare Imperiale, Gaspare Invrea, Emilio Spinola, Enrico Zunini, Roberto Biscaretti. Un genere molto coltivato è il diario dei viaggi per mare intrapresi per praticare lo sport preferito e visitare in modi non consueti paesi esotici: diari raffinati, fitti di echi e di riflessioni letterarie, diretti ad aprire su altre realtà in modo non esteriore o convenzionale <sup>5</sup>.

Tutto ciò contribuisce a farlo, ma non spiega completamente le scelte originalissime di Zena. Bisogna, quindi, guardare fuori dalla letteratura in lingua e dalle riviste che pur decisamente agiscono nello sprovincializzare l'ambiente genovese, e cercare, per così dire, nella cultura dialettale cittadina.

È qui infatti il serbatoio di Zena, ma un serbatoio dai connotati affatto generici, anzi con quelli molto precisi dei periodici in genovese che nascono nei tardi anni Sessanta e nei romanzi, sempre in dialetto, pubblicati dagli anni Settanta in poi, anche nelle appendici degli stessi periodici.

<sup>5</sup> Tra questi si possono ricordare, oltre a *In yacht da Genova a Costantinopoli* di Zena (Genova, Tip. Marittima 1887), *Una crociera del yacht Sfinge* (Genova, Tip. Pagano 1885) e *Yachting* (Genova, Tip. dell'Annuario 1889) di Cesare Imperiale, uscito prima a puntate in « Frou-Frou », e *In Palestina e in Siria. Impressioni di viaggio* di Enrico Zunini (Milano, Galli 1892).

Nel 1868 nasce « O Balilla » (1868-1904), a pochi anni di distanza seguono « O Stafi » (1874-1883), « O Zeneize » (1880-1883), « O Castigamatti » (1875) che ha una parte anche nella *Bocca del lupo*, e altri. Questi giornali si iscrivono nell'area di una pubblicistica popolare militante, democratica, liberale, antimonarchica, che, se ha il difetto di propendere per il pettegolezzo scandalistico cittadino o di asservirsi a gruppi politici in modo non sempre cristallino, dall'altro può vantare il merito di dibattere problemi sociali usando un linguaggio realmente popolare, accessibile a tutti gli strati culturali, di creare una prosa, dopo secoli di assenza della medesima, magari poco curata stilisticamente, ma efficace, che si modella o cerca di modellarsi su quella veristica. E non solo di prosa giornalistica si tratta, perché le appendici pubblicano, quasi sempre anonimi, ma molto probabilmente dovuti ai direttori o ai giornalisti degli stessi periodici, un numero molto alto di romanzi. In questi si distinguono due filoni: uno legato al romanzo storico che tende a ricostruire il passato glorioso di Genova attraverso figure particolarmente rappresentative ed è coltivato soprattutto da Michele Chiozza, un vero poligrafo, direttore di varie testate genovesi, l'altro derivante dal *feuilleton* francese e italiano, che tratta sia temi e ambienti popolari, sia borghesi. Soprattutto interessanti sono le descrizioni della miseria dei bassifondi, le prese di posizione polemiche contro certi fenomeni di costume come il gioco del lotto, l'eccessivo lusso nelle prime comunioni, lo scatenato pettegolezzo rionale, la trascuratezza nell'educazione dei figli, il rapporto tra organizzazioni di soccorso, religiose o aristocratiche, e il popolino, argomenti che sono al centro della *Bricicca in gloria* e poi della *Bocca del lupo*. Non manca il motivo dell'emigrazione in terre lontane, in America, emigrazione o semplicemente non ritorno assai consueto da parte di chi, come il popolo genovese, trovava lavoro sulle navi commerciali (vedi il marito della *Bricicca*). Molto forti sono le componenti anticlericali, i motivi politici, soprattutto le polemiche pro o contro le idee socialiste, semplificate nel contrasto tra le classi sociali, nella incomunicabilità tra queste, nel dissidio ricco-cattivo e povero-buono <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Una breve ma significativa indagine sui romanzi in genovese è realizzata da F. Toso nel vol. IV dedicato all'Ottocento della *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia*, Genova, Marietti 1990. Vi si leggono anche brani tratti da romanzi del Chiozza.

Se uniamo a queste fonti locali la tematica della Scapigliatura democratica, da Tarchetti a Valera, le esplorazioni nei ventri delle città, la scoperta dei personaggi e delle storie dei ghetti popolari, la suggestione descrittiva di libri come *Napoli a occhio nudo* del Fucini, le squallide storie della borghesia milanese del De Marchi, il Verga di *Per le vie* per la scelta dei luoghi e dei personaggi (bassifondi di una grande città: Milano-Genova, Angela come una sorta di « canarino del n. 15 », Marinetta nella scia delle Gilde, Olghe, Santine, che si perdono dietro il miraggio della ricchezza) e, alle spalle, i francesi da Hugo, ai Goncourt, Maupassant, Zola, ecco che abbiamo tutte le componenti e tutti i temi svolti nella *Bricicca in gloria* sinteticamente e, in misura distesa, nella *Bocca del lupo*. Non è qui luogo di confronto tra il materiale offerto dai romanzi dialettali e la novella e il romanzo di Zena; ci limitiamo, quindi, secondo il nostro assunto, ad osservare che già nella *Bricicca in gloria* le varie sollecitazioni avvertite da Zena e le esperienze linguistico-sintattiche realizzate nei testi precedenti confluiscono tutte amalgamandosi armonicamente nella pagina, senza punte eccessive in singole direzioni, anche se qualche critica su questo punto vi fu da parte di Capuana che recensendo *Le anime semplici* insieme alle novelle di De Roberto sottolineava: « e verranno certamente notati subito, come peccati grossi e imperdonabili, qualche sicilianismo [nei testi di De Roberto], qualche genovesismo forse messi lì a posta o sfuggiti ai due autori nell'entusiasmo eccessivo di rendere un effetto di movimento e di colorito »<sup>7</sup>.

Ma vediamo la qualità della nuova pagina zeniana: anzitutto un tessuto solidamente dialettale realizzato secondo la tecnica verghiana di narrare dal punto di vista del narratore popolare anonimo o da un punto di vista interno — che è in prevalenza quello della *Bricicca* — da cui l'uso intensivo di una sintesi anormale, deviante come trama di base sulla quale intrecciare i modi popolari genovesi, il lessico della Pece Greca, quello più basso e colorito, al limite del gergo della malavita, rappresentato nella novella soprattutto dal signor Costante, ma presente anche nelle frequenti deformazioni popolari di frasi della liturgia, usate metaforicamente spesso a fini blasfemi. Così come con

<sup>7</sup> Si veda il saggio intitolato *Novelle* in L. CAPUANA, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta 1892.

intenti realistici Zena usa le bestemmie, sia pure eufemizzate: una rottura con un tradizione di autocensura che neppure Verga aveva osato violare.

L'inizio del racconto testimonia del successo dei tentativi stilistici precedenti e dell'ormai sicura selezione dei temi. È il narratore anonimo a scendere per primo in campo, ma per lasciare quasi subito il suo punto d'osservazione alla Bricicca:

Quando si dice la Bricicca s'intende la Bisagnina che sta nella Pece Greca, quella che aveva tre figlie, perché a Genova ce n'è un'altra che vende farinata a Prè, e le due non sono neppure parenti, anzi questa di Prè figlie non ne ha mai avuto e dopo che il maschio più grande ha trovato un buon impiego nel tramvai, se la passa bene e se ne ride. Invece la Bricicca della Pece Greca, povera diavola, se l'ha quasi sempre passata male fino da quando stava ancora a Manassola e il marito partì per l'America, lasciandole sulle braccia una corba di figliuoli tutti piccoli. Dalle nostre parti è cosa solita, i giovani pigliano moglie e dopo che alla moglie le hanno fatto fare due o tre figli, s'imbarcano e che la moglie si aggiusti; appena arrivati, danno segno di vita e mandano giù mezz'oncia d'oro, poi, i più bravi, si contentano di scrivere ogni sei mesi, lamentandosi d'essere stati ingannati e che in America, o per la febbre gialla o per la guerra o per la pace, ci si muore di fame peggio che da noi.

Ora la Bricicca tira avanti, perché a questo mondo, finché non arriva la signora Cicchetta a tagliarvi l'erba sotto i piedi, avanti si tira sempre, ma quei pochi cavoli che vende in un portichetto non le mettono caldo nemmeno sotto la lingua, e dice che per morire così tutti i giorni tanto vale morire una volta sul serio. In coscienza, se non avesse vergogna, rimpiangerebbe il tempo che ha passato l'anno scorso in Sant'Andrea, per l'affare del lotto clandestino; vedeva il sole a quadretti, ma almeno mangiare, mangiava.

E intanto, nel quadro tracciato attraverso questa sorta di chiacchiericcio confidenziale che rimbalza dal narratore alla protagonista (e si notino gli artifici dell'indiretto libero come l'impersonale collettivo: « tagliarvi », « si tira ») ecco delinearci subito il mondo miserabile della Pece Greca, una povertà disperante aggravata dalle disgrazie: l'abbandono del marito rimasto in America, la morte del figlio e anche del marito finalmente tornato, un'incapacità quasi genetica di risollevarsi e, insieme, il desiderio del lusso, dell'avanzamento sociale, causano

dispetti, vanità, pettegolezzi, intrighi con e contro i vicini: e al centro la comunione di Marinetta, dopo la sua partecipazione allo spettacolo teatrale. Zena raccoglie qui alcuni temi, altri ne accenna (ad esempio il lotto clandestino) e li svilupperà poi nel romanzo <sup>8</sup>: per il momento dà un assaggio, sia pure assai cospicuo, di vita popolare genovese, mettendo le basi per un'indagine in direzione morale il cui assunto sta nella constatazione della tendenza alla corruzione, all'immoralità del basso ceto cittadino, nella novella contrapposto alla sincera solidarietà del paese.

Il tempo del racconto è manipolato secondo il tempo mentale della Bricicca, secondo la ricostruzione a salti cronologici degli avvenimenti che l'hanno portata alla condizione attuale:

Ora che è rimasta sola, dice che vorrebbe avere le figlie che potrebbero aiutarla o almeno farle coraggio, e quando le figlie le aveva con sé si raccomandava a tutti i santi del paradiso perché non sapeva come mantenerle. A quei tempi, dieci o dodici anni fa, subito dopo la morte del Gigio ecc.

Una rovina era stata la morte del Gigio ecc.

E dopo il padre, il figlio, alla distanza di dieci mesi ecc.

Quand'era a Manassola, col Checco in America ecc.

La soluzione sintattica della rievocazione è ovviamente il discorso indiretto libero di derivazione verghiana: sintassi nominale, serie di interrogative ed esclamative, lessico dialettale e gergale. E questo già nelle *Figlie della Bricicca*, quasi coincidenti, a parte la mancanza di divisione in capitoli, con la *Bricicca in gloria* tranne che per poche, ma significative aggiunte che testimoniano dello sforzo mimetico del linguaggio della protagonista di cui Zena cerca di riprodurre persino la cadenza genovese, come nei due esempi che seguono:

<sup>8</sup> *La bocca del lupo* oltre che nel già citato *Romanzi e racconti* si legge anche nelle seguenti edizioni: a cura di G. Spagnoletti, Milano, Rizzoli 1974; a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1980; a cura di G. Marcenaro, De Ferrari 1988.

Sua madre sentendo di queste eresie, cominciava a piangere, ch  le lacrime le aveva sempre in tasca, massime quando tornava a casa da battere la cattolica senza aver buscato un soldo dai benefattori e nella pignatta non sapeva cosa metterci, *cominciava a piangere, predicando che per far piacere a sua figlia, lei la pelle dai denti non se la poteva levare.*

e le toccava quella sera far crocette *senza la consolazione di veder sua figlia comparire in pubblico vestita da signora, e senza aver potuto nemmeno cuocere due cucchiai di minestra!* (FB: riguardo agli occhi e riguardo alla pancia).

Altri casi comuni alle due redazioni rivelano l'eccezionale 'orecchio' di Zena:

una palanca che   una palanca non l'aveva tirata fuori

[...] Non ce ne erano pi  dei fondi, e come va allora che per tante e tante che non ne avevano bisogno, che la festa marciavano vestite di seta e con degli ori al collo, i fondi li aveva trovati?

La comunione si piglia o non si piglia, e quando si piglia, le cose si fanno in regola, perch  davanti alla gente non si deve scomparire, e se non si pu  spendere, piuttosto che mandare la figliuola in chiesa senza almeno una veste nuova, non si fa nulla.

Quella era Marinetta? Bella, bella figliuola, caramba! [...] Quanti anni aveva? Bella figliuola, e che occhietti, e che portamento! [...] Doveva essere un peperonetto di quelli ben graniti, un accidente in salsa bianca, che non si lasciava mangiare neanche dal diavolo. Bella figliuola!

E Battistina stringi il busto, cerca il legaccio, ma s , quando per aiutare toccava un oggetto, misericordia! Voleva rovinarla la roba colle sue mani che puzzavano di pesci marci e se le lavava collo sputo una volta al mese? Angela [...] si mise a difenderla: povera figlia, la trattavano come una bastarda, la trattavano! Non l'avevano vista colle lacrime agli occhi e il cuore grosso che le scoppiava?

Voleva recitare dei paternostri perch  non era mica ebrea lei e la religione, si sa,   la prima cosa.

Se non si gonfiavano allora, quando avrebbero dovuto gonfiarsi?

Sissignore, la Bricicca vestita di fai, colla figlia della comunione, che quell'anno di quante ce n'erano dalla Lanterna alla Pila, era la pi 

di lusso, e così? Volevano tagliarle i panni addosso queste signore, gialle dall'invidia? Lei le mandava tutte da Luccoli, faceva la somma e portava sette!

Non lo sapevano che a tavola, in un giorno come quello, l'acqua era scomunicata? Se non lo sapevano, glielo diceva lui, sacramenico! pigliava le bottiglie bianche pel collo e le faceva volare dalla finestra a una a una!

Santa fede benedetta, sua madre e le sue sorelle non s'erano mica nascoste sotto terra in una tana, non s'erano mica, e a forza di girare, in un luogo o in un altro le avrebbe trovate.

Potessero rompersi il collo e morire senza sacr...!! non avevano occhi? se non stava attento al mulo di punta, gli cacciavano il timone nella pancia, gli cacciavano, quelle sacristie d'Olanda!

La mimesi della parlata della Pece Greca è ottenuta attraverso tutti gli artifici retorici già presenti nei grandi testi verghiani: sintassi irregolare, prevalenza della coordinazione, cambiamenti repentini di soggetto, ellissi del verbo, serie di esclamative e interrogative e, insieme, anacoluti, foderatura del discorso, uso della parola nucleo, generatrice di discorso, ripresa di uno stesso sintagma all'interno di uno stesso periodo o dalla fine di una frase all'inizio della successiva.

Elementi fondamentali di questo tessuto sintattico sono il dialetto e il gergo, quest'ultimo in misura minore che, ovviamente, nel romanzo, i modi di dire genovesi o più largamente settentrionali, tipici degli abitanti dei bassifondi, vicini alla piccola malavita, di un sottobosco che vive di espedienti, di sfruttamento, di prostituzione e attività illegali.

Un rapido spoglio <sup>9</sup> indica tra le voci gergali, più scherzose che proprie della malavita che compariranno più fitte nel romanzo, a diffusione settentrionale:

<sup>9</sup> Per il reperimento delle voci gergali, genovesi, settentrionali ci si è serviti dei seguenti dizionari e repertori: G. CASACCIA, *Dizionario Genovese-Italiano*, Genova, Tipografia Sordo-Muti 1876; H. PLOMTEUX, *I dialetti della Liguria orientale odierna*, Bologna, Patron 1975, voll. 2.; A. PRATI, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, Nuova edizione con una nota biografica e una postilla critica di T. Bolelli, Pisa, Giardini 1978; *Vocabolario delle parlate liguri*, Genova, Consulta Ligure 1990, voll.

*Signora Cicchetta* (la morte), *mappamondo* (per 'deretano'), *california* (fonte sicura di guadagno come le miniere d'oro della California), *boccia* (per 'testa'), *caramba* (interiezione spagnola affine all'italiano *caspita*), *sacramenico* (eufemismo per alterazione dei fonemi subterminali, analogo a *sacranon* diffuso nel genovese e nel Settentrione), *sacristie d'Olanda* (esplicita l'attitudine del personaggio che « bestemmiava e pregava degli arcipreti a secco, fatti col becco e senza becco »);

tra le voci e espressioni popolari genovesi o, più largamente settentrionali:

*bisagnina* (*bezagninn-a* da Bisagno torrente nella cui valle vi erano una volta ortaglie), *una morte così macacca* ('stupida'), *mancina* (gru girevole: Plomteux ne riscontra la diffusione nel genovese, versiliese ed elbano), *stanco frusto* (cioè 'stanchissimo' perché *frûsto* è usato nel significato dialettale di 'stanco'), *pandolce* (*pan dôçe* tipico dolce genovese, sorta di panettone basso ricco di uvetta, canditi, pinoli), *Pasquetta* (per Epifania: tipicamente settentrionale), *palanca*, *accidente in salsa bianca* (*ëse ün accidente*, essere accorto, sveglio), *dottrinetta* ('catechismo'), *sodo* ('serio'), *pezzotto* (velo bianco e leggero che portavano le donne liguri), *lesto* (nell'accezione dialettale di 'pronto'), *pelottone* (*peloton*, 'plotone'), *cicchetti* (sarebbe il bicchierino da liquore dal francese *chiquet* = goccetto; diffuso di recente dei dialetti settentrionali), *cassetta dello stomaco* (*cascetta dô stêumago*), *gotto* (dialettale nell'accezione di 'bicchiere' semplice), *non metter caldo sotto la lingua* (*non avei manco de cado sotto a lingua*), *essercene un subisso* (*gbe ne' èa ün subisso*), *dare la parte dritta* (*dâ a dritta a unn-a persònn-a* = 'darle il passo in segno d'onore'), *essere figlio della gallina bianca* (*ëse o figgio da gallinn-a gianca*), *battere la cattolica* (*batte a cattolica*, cioè battere all'accattolica: gioco di parole tra accatto e cattolica), *mangiare l'aglio* (*mangiâ de l'aggio*, cioè rodersi), *farsi fresco* (*fâse fresco d'unn-a cosa*, farsi vento, infischiar-sene), *far crocette* (*fâ de cròxette*. Il Casaccia spiega: « non aver da mangiare, detto perché quando si sbadiglia per fame da molti si costuma farsi la croce col dito incontro alle fauci »), *succhiare dei*

4; E. FERRERO, *Dizionario storico dei gergbi italiani dal Quattrocento a oggi*, Milano, Mondadori 1991. Per la grafia si sono seguite le indicazioni del Casaccia, sia perché vi sono stati reperiti la maggior parte dei modi di dire genovesi, sia perché il dizionario era evidentemente uno degli strumenti di lavoro di Zena.

*chiodi fritti* (ricalcato su ' *sussâ un agûo co a rûzze* ', succhiare un ago con la ruggine), *attaccarsi agli specchi* (*attaccâse a-i spègi*), *non avere che il ponte di Carignano* (*mezûâ* [misurare] o *ponte de Cavignan* ovvero 'suicidarsi'), *strisciare delle verdine* (da due frasi idiomatiche: *strisciâse unn-a verdinn-a* = 'giocare un tiro' e *dâ ad intende de verdinn-e* = 'dare a intendere il falso'; *verdinn-a* è il quattro nel tressette), *mangiare pane e sputo* (in *FB*; *mangia pân e spûo*), *andare colla volpe sotto l'ascella* (*andâ co-a vorpe sotto l'ascella* = andare con intenzioni subdole), *andare in brodo di taglierini* (*andâ in broddo de taggiaen* = andare in brodo di giuggiole), *mandare da Luccoli* (*mandâ a piggiâ da Lûcoi dove ne dan duî pe un pâ* = mandare al diavolo).

Numerosissimi i modi e le parole popolari, a volte deformazioni di parole straniere, senza precisa connotazione locale:

*vedere il sole a quadretti*, *digerire i mattoni del lastrico*, *essere come Bellinda e il mostro*, *essere agli ultimi*, *promettere più salsiccia che pane*, *battere i chiodi sulle lastre di marmo*, *aver la testa in processione*, *mangiarsela come una pasta frolla*, *mangiarseli in insalata*, *far la frittata* ('abortire'), *lavarsi collo sputo*, *sposare il boia*, *tirare il diavolo per la coda*, *ficcarsi nelle corna*, *empirsi la trippa*, *gonfiarsi*, *gonfiamento* (per 'vantarsi', 'vanto'), *testa di cavolo*, *fai* ovvero 'la veste di fai nero' della Bricicca trascrizione fonetica del francese *faïlle*, una deformazione in perfetta aderenza con il parlato e il carattere della protagonista.

« Così ragionava la Bricicca » precisa il narratore con un intervento diretto all'inizio del secondo capitolo. E si potrebbe attribuire alla formula lo stesso valore che lo Spitzer dà alla famosa didascalia « Così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno », di battuta di tipo ritmico-epico che cristallizza il personaggio nella sua attitudine fondamentale<sup>10</sup>. Si istituirebbe un parallelo, insomma, tra i pensieri di Mena e i ragionamenti ovvero la visione e interpretazione del mondo di Bricicca, ma la cristallizzazione sarebbe, se mai, da poema, eroicomico, poiché l'attitudine fondamentale della protagonista è di sragionare, di intendere tutto al contrario; dal contrasto tra la realtà e le convinzioni del personaggio nasce l'ironia continua: si veda la sballata regola di vita appena enunciata da Bricicca (la seconda nella serie delle

<sup>10</sup> L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », XI, 1, 1956.

citazioni di esempi di parlato comuni a *FB* e *BG*) e subito dopo l'intervento del narratore con l'inciso sarcastico « ma la Bricicca che non capiva niente ». E dopo la breve analisi della sua arte retorica imparata nella *Pece Greca* noi potremmo aggiungere: « Così parlava la Bricicca ».

L'esperienza di Zena nel trentennio finale del secolo spicca, dunque, non solo come un tentativo regionalistico di inserire la Liguria nella serie delle zone letterarie a valenza veristica: Zena si può definire narratore a pieno titolo, un tipico scrittore della seconda metà dell'Ottocento pur con elementi distintivi suoi propri. Di estrazione sociale elevata, di formazione assai eterogenea, con un respiro europeo non limitato ai grandi modelli, sensibile a scritture magari meno note, ma raffinate, inserito come carriera nelle strutture della nuova Italia (e nella sua non professionalità come scrittore sta forse la sua maggiore diversità), fa della sua educazione letteraria scapigliata la base di lancio verso il verismo e di qui tenta anche il romanzo psicologico, il racconto fantastico, sa raccogliere e rilanciare attraverso un romanzo tutto italiano la sostanza dialettale e gergale del suo mondo, appropriandosi anche tramite la narrativa popolare, ne sa rendere i valori o i disvalori, la psicologia, l'atmosfera o il colore locale, riuscendo a comprendere e a utilizzare originalmente la lezione di Verga, arrivando anche ad essere, come Verga, un vero sperimentatore.

IL VERISMO LOMBARDO

GIAN PAOLO MARCHI

APPUNTI SUL VERISMO LOMBARDO

Ma, v'avverto, né il bene né il male (e il male è grande) vi potrò dire intero. Che mai sono i fatti senza gli affetti? E come narrare gli affetti? Pure dirò.

TOMMASEO, *Fede e bellezza*

Osserva Carlo Dionisotti, nel terz'ultimo capoverso del suo discorso *Geografia e storia della letteratura italiana* che « la questione meridionale che tanta parte ha nella storia politica dell'Italia moderna e contemporanea, molta parte ha anche nella storia letteraria. Nell'un campo le province meridionali hanno dato coi loro uomini migliori il massimo contributo che per loro si potesse alla causa dell'unificazione, in essa consumando, più che in ogni altra regione si sia fatto, l'orgoglio e la gelosia di una propria e autonoma tradizione; per contro esse province, nel loro assetto economico e civile, sono rimaste come ai margini di quella unificazione, incredule e deluse insieme ».

La questione si presenta in termini analoghi anche in ambito letterario. Al meridionale De Sanctis si deve « la prima e fin qui sola celebrazione storica di tutto il nostro passato, di quel che di glorioso e potente il passato ci assicura pur nella moderna Europa »; nel meridionale Croce l'Italia « ha riconosciuto una guida attuale, nuova e pur conseguente a un'eredità remota, tale insomma da condurla per una via propria a poter collaborare in condizioni di parità col pensiero e la cultura europea »; in ambito più specificamente letterario, segnato dal revival della tradizione retorica interpretato da D'Annunzio, « i romanzi del siciliano Verga sempre più si sono imposti come la prima e fin qui sola celebrazione poetica dell'umile contemporanea Italia,

fantastica e sconsigliata, come i personaggi di quei romanzi sono, dura al lavoro e quasi mordente alle scaturigini di una vita amara, che pur vuol essere vissuta fino allo stremo. Questa via che il Verga ha segnato sembra essere la sola che dal prossimo passato si prolunghi per la letteratura italiana sul prossimo avvenire »<sup>1</sup>.

È interessante notare come i grandi personaggi sopra menzionati si collochino in una linea di pensiero politico dichiaratamente avverso al progetto federalista elaborato da Carlo Cattaneo sulla scorta delle riflessioni di Romagnosi e della tradizione illuminista lombarda e in fecondo contatto con i nuovi indirizzi delle scienze statistiche ed economiche, che avevano avuto in Melchiorre Gioia un cultore appassionato e sagace. La soluzione vagheggiata da Cattaneo uscì sconfitta dal confronto con la spregiudicata politica di Cavour, propensa a far leva su un'« egemonia militare » piuttosto che su un'« egemonia civile »<sup>2</sup> basata su un largo consenso: ciò che del resto rientrava nei modi della tradizionale tendenza espansionistica di casa Savoia, almeno dai tempi di Carlo Emanuele I. La vocazione militare del piccolo stato subalpino esercitò del resto un fascino notevole su una regione come la Sicilia (che d'altra parte — mentre perdurava la sudditanza ai Borboni — considerava come un privilegio non rinunciabile l'esenzione dalla coscrizione obbligatoria). Mette conto osservare che letterati

<sup>1</sup> C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1967, pp. 44-45.

<sup>2</sup> « Il Piemonte, afferrando l'egemonia militare, doveva porsi in grado di procedere anche coll'egemonia civile. Ma gli uomini che si fecero per dodici anni arbitri delle cose, paghi d'esercitar la potenza, e non curanti di farsene strumento di progresso, si lasciarono sopraggiungere dagli eventi. Quindi la necessità d'applicare in fretta e in furia i *pieni poteri* a riparare i danni dell'ostinata inerzia; e di moltiplicare li atti legislativi intantoché non vi erano i legislatori. Ma il Piemonte, anche addensando in sei mesi i progressi d'un secolo, si trovò inferiore in diritto penale alla Toscana, in diritto civile a Parma, in ordini comunali alla Lombardia; ebbe la disgrazia d'apportare ai popoli, come un beneficio, nuove leggi ch'essi accolsero come un disturbo e un danno »: C. CATTANEO, *Prefazione* al vol. IX (1860) del « Politecnico », in *Opere scelte*, a cura di D. Castelnuovo Frigessi, IV, Torino, Einaudi 1972, p. 217. Da sottolineare anche la valutazione sostanzialmente positiva della situazione della Sicilia presabauda: « Quest'isola, per vero dire, non fu mai così bruttamente negletta dai vecchi governi e dai nuovi come la Sardegna; la quale, con una superficie poco minore, appena ha un terzo di popolazione. E la Sicilia ha pel momento anche l'inestimabile vantaggio dell'autonomia; e non è ancora in necessità d'implorare che un parlamento generale si degni, nel corso d'ogni anno, farle grazia di due o tre frettolose sedute, per lasciare immantinate ogni cosa nel primiero abbandono » (p. 216).

siciliani trapiantati a Milano, come Verga e Capuana, videro una specie di messia nel più convinto interprete e continuatore della politica militarista sabauda, Francesco Crispi, ammirato del resto anche dal milanese Carlo Dossi, pur insofferente del « giogo di un ufficio governativo ».

È noto che la denuncia, reiterata dalle colonne del « Politecnico », dei danni indotti da un ferreo accentramento e da un regime che pretendeva di imporre la sua presenza *manu militari*, non valse a coagulare forze di opposizione di apprezzabile consistenza, e riuscì solo ad infastidire Cavour, che s'interpose per impedire al Cattaneo di succedere al Cantù nella carica di Segretario del R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti <sup>3</sup>.

Perdente sul piano politico, l'esperienza intellettuale del pensatore milanese incontrò larga e meritata considerazione presso gli studiosi più qualificati della nuova Italia. Molto significativa, ad esempio, è l'influenza esercitata dal Cattaneo, « buon dilettante di linguistica (seppur non modernamente aggiornato) », sul pensiero di Graziadio Isaia Ascoli, dal 1861 professore di linguistica all'Accademia Scientifico-letteraria di Milano, impegnato a reagire al proposito manzoniano di diffondere capillarmente il « paradigma d'una lingua democratica comune a tutta l'Italia risorta a nazione » <sup>4</sup>. È vero, ammetteva l'Ascoli, quanto veniva affermato dai compilatori del *Novo vocabolario*, che « il laboratorio in cui la natura fa le lingue, le raffina e le perfeziona, non può essere che un'agglomerazione di uomini viventi in uno scambio continuo e obbligato di pensieri e di uffici »; ma questo scambio non è detto debba essere solo la lingua parlata; può essere anche la lingua scritta, come dimostra l'esempio della Germania, dove « ogni studio del vero e dell'utile ha rapidamente compenetrato la nazione intera ». In questa prospettiva, l'intento dichiarato dal *Novo vocabolario* di voler togliere cittadinanza a talune voci regionali per sostituirle con quelle fiorentine di non sempre accertabile corrispondenza, finisce per pro-

<sup>3</sup> Cfr. A. DI PIETRO, *Per una storia della letteratura italiana postunitaria. Dall'unità alle soglie dell'età umbertina*, Milano, Vita e Pensiero 1974, p. 57. La citazione di C. Dossi è tratta da *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 1964, nota n. 5123.

<sup>4</sup> G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 65.

vocare una dispersione di ricchezza, o almeno uno spreco di energie: l'invito rivolto ai Lombardi dal *Novo vocabolario* ad usare *anello di seme* come misura del seme dei bachi da seta, al posto del loro *dida de soménza*, « è tanto illegittimo, quanto è legittima la speranza che rimanga frustraneo: alle eccessive superfetazioni avrebbe posto rimedio la *selezione naturale*, che sempre e per ogni parte è il portato dell'attività prevalente » <sup>5</sup>.

Certo, il Manzoni stesso avvertiva che il suo progetto, pur sostenuto da una « scola viva di scrittori toscani » e da un « sentimento pubblico » consapevole della « deformità del linguaggio discorde », poteva essere considerato un'utopia; ma concludeva trionfalmente auspicando che « l'unità della lingua in Italia » potesse « essere un'utopia come è stata quella dell'unità d'Italia » <sup>6</sup>.

La ribellione a queste posizioni si manifestava, nelle generazioni lombarde più giovani, soprattutto contro i manzoniani, contro gli imitatori pedissequi e contro gli interessati sostenitori della politica culturale e linguistica del governo, che sembrava riprendere, rovesciandone i termini, il progetto di imperialismo linguistico di Lorenzo il Magnifico, che in un noto passo del *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti* legava il perfezionamento del volgare al « prospero successo et aumento al fiorentino imperio » <sup>7</sup>.

Non mancò peraltro chi attaccasse direttamente lo stesso Manzoni, sentito come una presenza ingombrante ed anacronistica:

Casto poeta che l'Italia adora,  
vegliardo in sante visioni assorto,  
tu puoi morir... Degli anticristi è l'ora!  
Cristo è rimorto <sup>8</sup>.

<sup>5</sup> G.I. ASCOLI, *Proemio all'« Archivio glottologico italiano »*, in G. CONTINI, *Letteratura...*, cit., pp. 71 e 74.

<sup>6</sup> A. MANZONI, *Appendice alla relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi per diffonderla*, in *Scritti sulla lingua*, a cura di T. Matarrese, Padova, Liviana 1987, p. 267.

<sup>7</sup> Per questo aspetto dell'« imperialismo » linguistico fiorentino, mi permetto di rinviare alla voce *Certame coronario*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, I, Torino, UTET 1986, p. 581.

<sup>8</sup> L'apostrofe un po' strampalata è del novembre 1864, ché a tale data risale il *Preludio* di Emilio Praga. Si sa che l'infuasto auspicio si sarebbe compiuto solo due anni prima della scomparsa del malaugurante poeta.

Ma, di norma, l'ossequio al Manzoni è dichiarato, quando non esibito: l'Arrighi dedica il suo « romanzo contemporaneo » *Gli ultimi coriandoli* (Milano 1857) all'« immortale luminare del romanzo storico » (malgrado lo stesso luminare avesse opposto « al romanzo storico la contraddizione innata del suo assunto »)<sup>9</sup>. Nel caso del Rovani, la simpatia critica (dichiarata nel saggio *La mente di Alessandro Manzoni*)<sup>10</sup> per « il più grande dei romanzieri », che aveva condannato il romanzo storico come « una mostruosità della letteratura »<sup>11</sup>, unita alla diffidenza « nei confronti di quell'altro genere di romanzi che si è convenuto di chiamare contemporanei, intimi, di costume », si concludeva, nella prefazione ai *Cento anni* (Milano 1859), con un'appassionata difesa dell'efficacia educativa del romanzo:

Intanto i più grandi scrittori del secolo sono romanzieri: Foscolo, Manzoni, Goethe, Byron, Scott, Chateaubriand, Victor Hugo, Bulwer tradussero in forma di romanzo le più splendide e più consistenti emanazioni della loro mente [...]. Tutte le verità e della religione e della filosofia e della storia, se hanno voluto uscire dall'angustia oligarchica dei savi, per travasarsi nel popolo, hanno dovuto attraversare la forma del romanzo che tutto assume: la prosa, la poesia, le infinite gradazioni dello stile; ei si innalza, in un bisogno, nelle più alte regioni dell'idea, s'abbassa tra le realtà del mondo pratico; è elegia, è lirica, è dramma, è epica, è commedia, è tragedia, è critica, è satira, è discussione; al pari dell'iride, ha tutti i colori, ed è per questo che si diffonde nel popolo, e piove come la luce di luogo in luogo e di ceti in ceti e d'uomo in uomo, e per l'onnipotenza sua appunto può recar danni funestissimi come vantaggi supremi; ché tutto dipende dalla mente che lo governa<sup>12</sup>.

Nessuno vorrà negare che, con *Cento anni*, si passa dalla magnanima meditazione storica del Manzoni ad una cronaca municipale curiosa e talora pettegola; ma è sicuramente originale l'idea di « svolgere il nodo drammatico »<sup>13</sup> portando sulla scena vicende che interes-

<sup>9</sup> A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere varie*, Milano, Rechiedei 1870, p. 471.

<sup>10</sup> G. ROVANI, *La mente di Alessandro Manzoni*, Milano 1873 (ristampa con prefazione di Giuseppe Pontiggia, Milano, Scheiwiller 1984).

<sup>11</sup> G. ROVANI, *Cento anni*, I, Milano, Garzanti 1975, p. 2.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 3-4.

<sup>13</sup> Ivi, p. 6.

sano più generazioni, soluzione che precorre taluni modelli del naturalismo; ed è anche possibile che il Nievo, a Milano nel 1858 dove termina la stesura delle *Confessioni*, abbia ricavato qualche idea per la struttura del suo romanzo da conversazioni con il Rovani, partecipando alle discussioni letterarie che si tenevano al caffè Martini<sup>14</sup>. L'intellettualità milanese è particolarmente attenta a problematiche di carattere sociale, politico e di costume, e si impegna precocemente in una riflessione sui rapporti tra scrittore e pubblico. Fin dal 1846 il milanese Carlo Tenca, scrivendo *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*, individuava acutamente i termini della questione. Dopo aver auspicato l'affermarsi di una letteratura che nascesse « dal concetto comune della moltitudine, destinata perciò al popolo e in grado di promuovere l'educazione », indicava con acutezza gli inconvenienti di un accordo tra scrittore e pubblico sulla base del gusto diffuso, giungendo quasi a rimpiangere il vecchio sodalizio tra letterato e mecenate:

La condizione stessa del letterato, emancipatosi dalla protezione dei grandi, e dipendente invece da un vasto popolo di lettori, impedisce le solitarie astrazioni, le lunghe e pazienti meditazioni, e lo rende servo dei capricci e della versatilità del pubblico. Certo lo scrittore ha guadagnato in dignità, sottraendosi alla necessità dell'adulazione, ed al servile ossequio verso il potere; pure questo guadagno non fu senza scapito delle lettere. Invece di ubbidire ad un padrone, dovette compiacere a molti; e chi sa di quali elementi discordi si compone questo ente indefinibile, che chiamasi pubblico, vedrà che il cambio non fu interamente favorevole<sup>15</sup>.

Di sicuro, il letterato a Milano impara a scrivere per il pubblico, entrando in relazione con case editrici che vanno sempre più adeguandosi a nuovi modelli di produzione e di consumo. Nella seconda metà del secolo non saranno più nemmeno pensabili rapporti editoriali del tipo di quelli che intercorsero tra Manzoni e gli stampatori dell'edizione illustrata dei *Promessi sposi*<sup>16</sup>. Questo nuovo rapporto tra editore

<sup>14</sup> Cfr. A. DI PIETRO, *Per una storia...*, cit., p. 63, n. 23.

<sup>15</sup> C. TENCA, *Saggi critici*, a cura di G. Berardi, Firenze, Sansoni 1968, pp. 283-284.

<sup>16</sup> Cfr. M. PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche 1945. Non rientrava nella natura di quest'opera una disamina dei rapporti tra illustrazione e

e autore è del resto riscontrabile già nell'esperienza di Anton Fortunato Stella; il Berengo ha mostrato come l'affettuosa delicatezza che traspare dalle lettere a Giacomo Leopardi sia abbastanza anomala rispetto al consueto modo di procedere dell'imprenditore milanese, che di solito « non ha esitazioni nel sostenere fino in fondo i propri interessi »<sup>17</sup>.

Giornali e riviste di Lombardia si impegnano in appassionate campagne in favore della modernizzazione e della laicizzazione della cultura<sup>18</sup>. Frequente è il caso del passaggio dalla militanza giornalistica a quella politica: esemplare il caso di Cesare Correnti, uno dei fondatori della « Perseveranza », il quale, divenuto ministro della Pubblica Istruzione nel 1867 e nel 1869, promosse il decreto di soppressione delle facoltà teologiche e dell'insegnamento religioso nelle scuole primarie; e quello di Carlo Tenca, che, dopo aver esaurita l'esperienza del « Crepuscolo » (1850-59), si impegnò generosamente nell'elaborazione di provvedimenti relativi all'istruzione popolare, prima come assessore comunale e consigliere provinciale a Milano, e poi come deputato in Parlamento<sup>19</sup>.

Il nuovo equilibrio di forze impostosi nella vita politica dopo il 1860, indusse numerosi intellettuali a dolorose o imbarazzanti metanoie, del tipo di quella descritta dall'Arrighi nelle *Memorie d'un ex*

testo, affrontata in precedenza da A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi: da un manoscritto inedito*, in « Pègaso », 2 (1930), pp. 1-14 e 309-327, poi in *Dante Manzoni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna 1965, pp. 153-211, e ora impostata su nuove basi da S. BARELLI, *Un romanzo per immagini. Testo verbale e testo iconico nei « Promessi sposi » illustrati del 1840*, in « Archivio Storico Ticinese », XXVIII, 110 (1991), pp. 193-228: accertata, nell'edizione del 1840, la sinergia fra testo e illustrazione, ne consegue che l'edizione critica corrente dei *Promessi sposi* è niente più che una volgata, e rappresenta solo una delle possibilità — e non la migliore — di leggere il gran romanzo. Non esiste, in linea di principio, una sostanziale differenza tra il caso del più famoso libro illustrato italiano, il *Polifilo*, e quello dei *Promessi sposi*: ed è merito della scuola che fa capo al p. Giovanni Pozzi, editore del *Polifilo*, se la critica testuale manzoniana può aprirsi ad un nuovo ambito, quello appunto dei rapporti tra testo verbale e testo iconico, che presenta elementi rilevanti (pur se di aspetto diversissimo) anche nel caso del Verga, come ho cercato di mostrare nel mio volumetto *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio 1991.

<sup>17</sup> M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi 1980, p. 60.

<sup>18</sup> Cfr. in particolare *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto di Propaganda Libreria (IPL) 1984.

<sup>19</sup> A. DI PIETRO, *Per una storia...*, cit., pp. 60-61.

*repubblicano*<sup>20</sup>; e d'altra parte, gli acidi corrosivi della cultura europea più anticonformista, dai *Fleurs du mal* (1858) di Baudelaire (che Praga poté forse leggere già durante il suo viaggio pittorico per l'Europa), alla poesia di Heine (fatta conoscere in Italia dallo Zendrini e da Tullio Massarani), vengono impiegati in Italia in mescolanze che ne riducono sensibilmente l'originaria forza eversiva<sup>21</sup>.

Portavoce di questo moderatismo milanese è il « Figaro », giornale fondato nel 1864 da Arrigo Boito, Emilio Praga e Bernardino Zendrini, che si adoperano per accreditare una versione rassicurante della nuova arte basata sul « realismo », di cui sembra chiara solo la *pars destruens*, cioè quello che questi giovani non vogliono. Rispondendo al « Museo di Famiglia » dell'editore Treves, che aveva accusato il « Figaro » di scarsa considerazione per il Manzoni, la direzione del periodico rispondeva assicurando di non temere di

misurare la nostra ammirazione per quel grande colla ammirazione di coloro i quali la vanno vociando per le piazze [...]. Se poi, divagando in aspirazioni estetiche e in fantasticherie d'arte, formulammo male o bene concetti nemici alle teorie manzoniane, egli fu per ineluttabile prepotenza d'una nostra fede, la quale mai non fiacchè né fiaccherà per nulla l'eterno rispetto che teniamo per quel venerando [...]. Il pagano Goethe nel suo *Kunst und Alterthum* acclamò primo in Germania il cattolico genio di Manzoni, e Manzoni cattolico (e ancor giovanissimo a quegli anni) esultò nelle viscere per la pagana lode di Goethe. Fatto codesto che ci assolve noi compiutamente; esempio splendidissimo che formole, massime, teorie sono balocchi e vanità delle arti; e che la poesia non è arte, né scienza, né religione, né studio, ma è Genio. [...]. Se un uomo benedetto e privilegiato dalla natura nacque col mistero della fede nell'anima e cantò soavemente i più placidi canti, una torma di bertucce deve forse corrergli dietro, e scimmieggiare ogni giorno con le zanche vellose il suo segno di croce? [...]. La nostra generazione, quella dei capelli biondi, ne va gridando ogni giorno che il Cattolicismo crolla, che il feticismo ruina, e che una inquieta verità, forse il messianismo di Mickiewicz, s'innalza. Ne va gridando che un Dio s'è putrefatto, e che un uomo s'è divinizzato, che il Teandro non esiste più, che il Genio solo è figlio di Dio, che l'eresia eutichiana di diciotto secoli fa divenne

<sup>20</sup> Ivi, p. 73; R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1978, pp. 136-139.

<sup>21</sup> A. DI PIETRO, *Per una storia...*, cit., pp. 78-80.

vero sublime, che lo Spirito Santo, che l'Eone, il Paraclito non è più fra noi, che la *Pentecoste* non è, che la *Vergine* non è (e il Sanzio ne dubitava già), che la *risurrezione* non è, e che vagando ne' tempi futuri intorno alle pendici del Golgota e frugando religiosamente quella terra di sangue, un poeta od un bifolco troveranno forse il cranio santissimo di Cristo. E da queste grida le quali non sorsero certo per avere sfogliato il libro di Renan (come dice il signor E. T[reves]) ma il libro della coscienza, ne viene l'arte che ci frulla nel cuore. E sarà un'arte malata, vaneggiante, al dire di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di *realismo*: ed ecco finalmente la parola sputata <sup>22</sup>.

E dopo Manzoni, Arrigo Boito abbatte un altro idolo dell'« idealismo » risorgimentale, Aleardo Aleardi, incontrastato corifeo degli ideali di amore e patria, i cui « molli versi », come ricorda ogni lettore del *Gattopardo*, il diciannovenne milanese conte Cavriaghi, ufficiale garibaldino, soleva leggere a Concetta Salina « con voce accorata e pause piene di sconforto » <sup>23</sup>. Anche in questo caso,

<sup>22</sup> Il brano è desunto da *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, cit., p. 409.

<sup>23</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli 1958, p. 180 (cap. IV): « Concetta e Cavriaghi si erano seduti insieme un po' discosti ed il contino mostrava a lei il regalo che le aveva portato da Napoli: i *Canti* di Aleardo Aleardi che aveva magnificamente fatto rilegare. Sull'azzurro cupo della pelle una corona principesca era profondamente incisa e, sotto, le cifre di lei: C.C.S. ». In questa scena, secondo R. FASANARI, *Spigolature sui Mille*, Verona, Istituto per la Storia del Risorgimento 1960, pp. 35-37, il Tomasi di Lampedusa sarebbe incorso in un anacronismo dovuto ad un lapsus bibliografico. L'unica edizione delle poesie di Aleardi che il contino Cavriaghi avrebbe potuto procurarsi nel 1860 non portava infatti il titolo di *Canti*, ma quello di *Poesie varie*, come si ricava dalla *Bibliografia aleardiana* di G. Biadego (Verona, Franchini 1916, p. 94): « Poesie varie / di / Aleardo Aleardi / precedute da alcuni pensieri / per N. Nicodemi / volume unico // Salerno / per Raffaello Migliaccio Editore / 1860; in 8°, pp. XV-189 ». In realtà, nel 1860 erano state stampate due altre edizioni, sempre abusive, delle poesie di Aleardi con il titolo di *Canti*, rimaste ignote alle bibliografie: 1. *Canti*, Verona, a spese dell'Editore, 1860, pp. 179 (contiene *Le prime storie*; *Un'ora della mia giovinezza*; *Il monte Circello*; *Lettere a Maria*; *Raffaello e la Fornarina*; *Le città italiane*; *Le tre fanciulle*; *I tre fiumi*). La presenza delle *Tre fanciulle* e dei *Tre fiumi* rende inverosimile l'indicazione di Verona come luogo di stampa (esemplari con analoga rilegatura in tela e fregi in oro sono descritti in cataloghi delle librerie antiquarie Regina di Napoli e Tonini di Ravenna); 2. *Canti / di / Aleardo Aleardi / Napoli / Tipografia dell'Industria / 1860, in 16°, pp. 19* (acquistata dalla libreria Regina nel 1979). L'ultimo componimento contenuto in questa edizione, *Le donne Veneziane alle Milanese*, è datato nell'edizione Barbèra dei *Canti* del 1864 (p. 419) « Brescia, 22 gennaio 1860 ». Si può quindi concludere che nel *Gattopardo* non è stato commesso alcun anacronismo bibliografico. Piuttosto, quali saranno stati i « molli versi » letti dal contino milanese a

l'attacco è preceduto dalla dichiarazione che Aleardi è « il primo poeta odierno d'Italia »: il guasto l'avrebbe compiuto il poeta stesso, rielaborando per l'edizione del 1864 i suoi versi che avevano il pregio della freschezza e della spontaneità giovanile: « non v'è pagina sua [...] che non sia tediosamente palpata dalle uggiose mani del vecchio: e dove più sorridevano le grazie, ivi maggiore è l'insulto »<sup>24</sup>. L'insofferenza del Boito annuncia quasi la stroncatura dell'Imbriani, il cui saggio *Aleardo Aleardi. Studio letteratografico* (uscito a Napoli in terza ristampa nel 1865) confluisce poi nelle *Fame usurpate* (1877); ma veramente non par accordarsi con la concezione della poesia esposta da un altro esponente della rivista, Bernardino Zendrini, per il quale « nelle grandi opere d'arte la realtà, la natura non è mai riprodotta o imitata, e vi si tramesce sempre l'ideale, e quando il poeta evoca le ricordanze del proprio passato, gli escono queste innanzi gli occhi, senza ch'egli stesso se ne accorga, travestite e trasfigurate »<sup>25</sup>; e Boito stesso, del resto, nel saggio sullo scultore Dupré, scrive che « idealizzar la natura non è altra cosa se non il farla servire all'espressione dell'idea »<sup>26</sup>. In questa prospettiva si spiega l'adesione di Boito al mediocre teatro di Ferrari, valutato con giusta severità dal Capuana<sup>27</sup> e i suoi esiti come musicista e librettista.

Nessuno negherà la maggior dignità formale dei libretti di Boito rispetto a quelli di Francesco Maria Piave; eppure, in questi versi del *Rigoletto* (atto III, scena terza):

Un dì, se ben rammentomi,  
o bella, t'incontrai...  
Mi piacque di te chiedere  
e intesi che qui stai.  
Or sappi che d'allora  
sol te quest'alma adora,

Concetta Salina? *Le lettere a Maria*, quasi sicuramente, con quelle due isole che « si guardan sempre e non si toccan mai », congiunte, come Daniele Cortis ed Elena, « sicut astra et planetae ».

<sup>24</sup> Cfr. *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, cit., p. 413.

<sup>25</sup> Ivi, p. 405.

<sup>26</sup> Ivi, p. 408.

<sup>27</sup> Il Ferrari divenne « il capro espiatorio, per Capuana, della violenza premeditata contro lo studio del vero »: R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., p. 95.

sembra avvertire un presagio dei modi betteloniani dei versi *Per una crestaia* (1865), inseriti nel volume *In primavera*, pubblicato dal Treves nel 1869:

O bella, un dì t'ho vista  
Entrar dal tabacajo,  
E anch'io facendo vista  
Che m'occorresse un pajo  
Di sigari v'entrai;  
Là per la prima volta ti parlai <sup>28</sup>:

modi che il Carducci, nella vivacissima prefazione ai *Nuovi versi*, pubblicati dallo Zanichelli nel 1880, oppose a quelli del Tarchetti (« robeta »), del Praga (« inzuppato, anzi ammalato, di realismo »), e alla « sproporzione quasi continua », nella poesia dello Zendrini, « fra l'intenzione e l'atto, fra il volere e l'operare, fra l'idea e la forma ». Il Carducci collegava a Catullo la disinvoltura con cui il Betteloni aveva messo in versi il suo nome, giudicando trattarsi di « verità italiana »:

Perché, a dir vero, la verità di certi veristi sarà di qual paese piaccia meglio ai lettori o all'autore, ma verità italiana non è di certo: ora la verità, per esser vera, ha da essere anche locale, e quella dei su lodati veristi di locale, cioè d'italiano, non ha nulla, né meno la lingua; ché lingua italiana non può chiamarsi quella miseria di cento linfatiche parole con le quali quella povera gente si arrapina a rattoppare gli sdruci delle sue versioni da qualche poeta francese di terzo o quarto ordine.

La sistemazione della letteratura milanese proposta dal Carducci è più baldanzosa che fondata:

<sup>28</sup> La prima citazione è leggibile nel vol. *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di L. Baldacci, Firenze, Garzanti 1984<sup>3</sup>, p. 262. La seconda si trova invece nella raccolta intitolata: *Primavera. Rime*, Milano 1869, p. 130. È probabile che l'apporto betteloniano alla modernizzazione del linguaggio lirico non sia stato valutato appieno dalla critica contemporanea. Un interessante sondaggio è stato condotto da Antonio Pinchera, *La presenza di Betteloni nella poesia di Saba*, in « Il Sestante Letterario », I, n. 3-4, (maggio-agosto 1962); da tener presente anche gli accenni (pur fortemente limitativi) di E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1976, pp. 56, 182, 285, 295, 319, 351, 403.

Al Tarchetti, allo Zandrini, al Praga il settanta chiuse le porte; le aprì ad Arrigo Boito, il quale fu un po' di quella brigata, sebbene egli proceda più direttamente dal romanticismo fantastico di Germania <sup>29</sup>.

Che il Settanta sia una data importante, per l'ascesa della Prussia e la conquista di Roma, nessuno vorrà negare; ma occorre appena osservare che a Roma il Manzoni c'era arrivato, con il suo giansenistico antitemporalismo, ben prima dei bersaglieri di Porta Pia. Anche la liquidazione di Tarchetti sembra troppo frettolosa. Pubblicando nel « Sole » di Milano in 27 puntate, tra il 12 novembre 1866 e il 27 marzo 1867, la *Storia di Vincenzo D.\*\*\* (Una nobile follia)* <sup>30</sup>, Tarchetti aveva saputo soverchiare con i rintocchi di una laica campana a morto le fanfare di un esercito che sembrava distinguersi più nella repressione di rivolte popolari e del brigantaggio che sui campi di battaglia, precorrendo, con il rifiuto radicale della vita militare, i temi del pacifismo di fine secolo, attivo a Milano con il gruppo che esprimeva l'almanacco *Giù le armi!* collegato con il movimento *Die Waffen nieder!* di Berta von Suttner. In *Fosca*, contro ogni sublimazione romantica, viene affermata la riduzione dell'amore a mera fisiologia, con il conseguente rifiuto di una « durabilità a vita » dell'« unione dell'uomo e della donna », posizione che rientra in quel duro determinismo espresso nell'informativa del medico amico con cui si chiude la vicenda di Fosca:

Una cieca fatalità muove e dirige le azioni di tutti gli uomini; non date loro maggior responsabilità di quella che vi assegnano i limiti ristrettissimi del vostro arbitrio <sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Tutte le citazioni carducciane virgolettate nel testo sono tratte dalla prefazione ai *Nuovi versi* (Bologna, Zanichelli 1880), di cui occupano, nell'ordine, le pp. XVI, XX, XVIII. Lo stesso dicasi per i due brani riportati per intero, e leggibili ivi, rispettivamente alle pp. XXXII e XXII.

<sup>30</sup> A. DI PIETRO, *Per una storia...*, cit., p. 148.

<sup>31</sup> *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano Napoli, Ricciardi 1961, p. 1000. Il dottore di *Fosca* anticipa il dottor Follini di *Giacinta*, come garante e interprete, al posto del narratore, della psicologia dei personaggi. In questo scambio di ruoli è stato visto il passaggio dalla forma narrativa tradizionale a quella moderna: P. DE MEIJER, *La prosa narrativa interna*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *La letteratura italiana*, III, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, Torino, Einaudi 1984, pp. 801-805. Va tuttavia rilevato che nel dottor Follini prevale un interesse più specificamente scientifico: il caso di Giacinta viene analizzato in vista di uno studio su *Fisiologia e patologia delle passioni*.

Il determinismo di Tarchetti si pone in rapporto con la concezione del romanzo come « storia del cuore umano e della famiglia » allo stesso modo in cui « la storia propriamente detta è il romanzo della società e della vita pubblica »: concezione esposta in un articolo, *Idee minime sul romanzo* (pubblicato il 31 ottobre 1865 nella « Rivista Minima » diretta da Antonio Ghislanzoni), che proclamava il romanzo come « la più semplice, la più naturale, e la perfettissima tra tutte le forme »<sup>32</sup>. Anche Verga, come sappiamo, nella lettera-prefazione all'*Amante di Raja*, indirizzata al direttore della « Rivista Minima » Salvatore Farina, considerava il romanzo « la più completa e la più umana delle opere d'arte », pur rinviandone il trionfo al momento in cui la mano dell'artista fosse rimasta « assolutamente invisibile »<sup>33</sup>. All'esortazione « dateci le lagrime delle cose, e risparmiatene le vostre », rivolta agli scrittori da Francesco De Sanctis nella sua conferenza su Zola del 1879, Verga aderì con prontezza, ma senza trionfalismi, appunto, consapevole della strada che ancora restava da percorrere, e convinto che la cifra ironica e umoristica, tanto cara agli scrittori dei suoi anni, e non solo a quelli di matrice scapigliata, fosse uno strumento che consentiva un navigar romanzesco sicuro, ma chiuso in un orizzonte angusto: rimanendo a sé stante il caso di uno scrittore come Carlo Dossi, insofferente d'approdi che non fossero in mondi di ricordi o di sogni, evocati dal rovello di una creatività linguistica che produce pagine splendide, ma destinate ad esercitare un tardivo seppur fecondo influsso in recenti autori di area lombarda. E, d'altra parte, proprio la novità dell'impianto linguistico era perseguita dal Dossi come traguardo discriminante tra autentica letteratura e produzione di consumo: per cui « De Amicis, Verga, Bersezio, Farina e simili non sono autori (cioè, nulla aggiungono al patrimonio letterario del nostro paese) ma semplici scrittori »<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Cfr R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., p. 156. L'articolo è ristampato in I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, II, Bologna, Cappelli 1967, pp. 55 sgg. Si veda anche G. FARINELLI, *Dal romanzo storico al romanzo della scapigliatura*, in « Otto/Novecento », V (1981), pp. 5-54.

<sup>33</sup> « Rivista Minima di Scienze, Lettere ed Arti », X (1880), fasc. 2°, p. 100. Nello stesso numero della rivista, articoli di Giovanni De Castro (*Raffaello poeta*) e di Giuseppe Biadego (*Paolo Perez e una sua poesia inedita*), un racconto di Guglielmo Godio (*Il romanzo di un bambino*), rassegne teatrali, musicali e politiche, recensioni (a *Un nido* di Neera, *Un viaggio in Scandinavia* di V. Gatti, *Macchiette* di Collodi, *Ore di guardia* di L. Giganti e *Racconti abruzzesi* di D. Ciampoli).

<sup>34</sup> C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 1474.

Si tratta di un giudizio che (opportunamente rovesciato, almeno nel caso del Verga) serve più del generico consenso espresso al Verga da molti scrittori milanesi, come accade a esempio nell'articolo sulla *Vita letteraria di Milano* pubblicato da Roberto Sacchetti in *Milano 1881*, gradevole, ma privo, come forse comportava l'occasione, di un deciso rilievo critico<sup>35</sup>; e anche, in misura molto diversa, negli interventi di Felice Cameroni, preoccupato di aggregare consensi attorno al gruppo del « Gazzettino Rosa », fondato da Achille Bizzoni e Felice Cavallotti nel gennaio 1868, che tentando di superare la *bohème* scapigliata e murgeriana, profetizzava l'avvento di una nuova *bohème* democratica e repubblicana, « destinata a passare dal campo semplicemente artistico alla lotta sociale »<sup>36</sup>. Maestro di questa nuova « scuola del verismo » era considerato, come appare dalla prefazione cameronianiana ai *Refrattari* (Milano 1874), Jules Vallès, combattente intrepido della Comune, la cui esperienza fu appassionatamente difesa da Achille Pezza (che si firmava *Burbero*), dalle colonne del « Gazzettino Rosa »: quel Vallès da cui Verga prese decisamente le distanze in una nota lettera al Cameroni del 2 giugno 1881, dichiarando la sua ostilità nei confronti di « un idealismo teorico e rettorico che non ha piede né nella famiglia né nella patria »<sup>37</sup>; così come nel gennaio 1878 aveva preso le distanze dalla « Vita Nuova — Preludio » di Andrea Cantalupi, Leonida Bissolati e Arcangelo Ghisleri, pregando la direzione, « per riguardo che debbo alle opinioni altrui — e soprattutto alle mie », di cancellare il suo nome dall'elenco dei collaboratori della rivista<sup>38</sup>. Analoga posizione, ma motivata in termini ben più sofferti, aveva espresso Emilio De Marchi che, scrivendo al Ghisleri il 20 dicembre 1877, opponeva un lombardo buon senso alle « asserzioni recise » della rivista, « perché so che

<sup>35</sup> R. SACCHETTI, *Vita letteraria*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, pp. 429-455, ristampato in *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991, pp. 70-116.

<sup>36</sup> Dai *Paradossi del Pessimista* premessi dal Cameroni alla traduzione di Murger, *La Bohème: scene della scapigliatura parigina*, Milano, Sonzogno 1872, cit. da R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., p. 198.

<sup>37</sup> G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 113.

<sup>38</sup> G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET 1963, p. 188.

l'uomo nella sua vita sociale è in un continuo concambio d'idee, di concessioni reciproche, e che la prudenza è lo smalto che conserva un'istituzione [...]. La verità è santa parola, ma arida; a noi basta, all'idiota è un chiodo nel cuore »<sup>39</sup>. A proposito di De Marchi, è probabile che il dichiarato intento educativo abbia impedito a molti critici (come già al Verga, probabilmente) di rilevare le numerose consonanze che avvicinano i personaggi dello scrittore milanese al mondo dei vinti: dal Marcello dell'ancor scapigliato *Due anime in corpo*, pubblicato nel 1877 a puntate nella « Vita Nuova », ai personaggi di *Demetrio Pianelli* e di *Arabella*: romanzi usciti in forma definitiva sullo scorcio degli anni Ottanta, ma il cui nucleo di ispirazione risale ad una commedia del 1881 intitolata *I poveri di spirito*: titolo che ben compendia i senso che De Marchi intende dare ad una sconfitta consumata nel segno di una rassegnazione in cui si fondono motivazioni ascetiche (Demetrio è palese figura di un Cristo umiliato e vinto; e del resto l'*Imitazione di Cristo* è presente in una citazione chiave del romanzo), e *understatement* quasi crepuscolare. Si tratta di componenti comunque non integralmente riducibili allo schema di un'« epica subalterna » (in cui De Marchi avrebbe forzatamente costretto vicende di miseria e di sopraffazione, finendo con « l'allinearsi alle idee e al codice morale della classe dominante, e dunque col soffocare nel piatto conformismo ogni fremito di insoddisfazione », ed esponendo così senza difesa i suoi eroi della rinuncia alle fucilate di Bava Beccaris)<sup>40</sup>, e che si assommano in sentimento che si affaccia « per la prima volta nella nostra narrativa »: una « indefinita voglia di non essere, intesa come la nota più intima e più continuamente sottintesa del vivere di un'anima »<sup>41</sup>. Non molto di più si può cavare dal confronto di due testi paralleli di Verga e De Marchi, che nel 1881 svolsero il medesimo tema sui *Dintorni di Milano*<sup>42</sup>: se non forse la dimensione antiretorica dell'atmosfera milanese, destinata ad influire in qualche

<sup>39</sup> E. DE MARCHI, *Varietà e inediti*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Ferrata, II, Milano 1965, p. 534.

<sup>40</sup> A.L. DE CASTRIS, *L'epica subalterna di E. De Marchi*, in « Angelus Novus », 14 (1968-69), p. 31.

<sup>41</sup> V. BRANCA, *Emilio De Marchi*, Brescia, Morcelliana 1946, p. 111.

<sup>42</sup> Cfr. G.P. MARCHI, *Verga e De Marchi nei dintorni di Milano*, in *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini 1970, pp. 223-230.

modo sulla psicologia degli scrittori, secondo quanto scrive Giorgio Bassani:

Pensiamo un istante al significato che ebbe una città come Milano per i nostri più grandi romantici (Porta, Manzoni); a quel che suggeriva l'odore cavallino delle sue strade a uno scrittore, e a un uomo, come Stendhal; ed ecco, forse non sembrerà più così arbitrario immaginare che qualche cosa di più urgente e di più necessario del puro caso abbia condotto attorno ai bastioni nebbiosi di questa città straordinaria fantasie poetiche fra loro tanto diverse. Forse proprio Milano, e la pianura lombarda, e le tristi nebbie che salgono da essa a sfumare gli argini del Po (il paesaggio più umano, meno retorico del mondo), erano il luogo obbligato, non evitabile, dove, al principio e al termine di un glorioso secolo letterario, stava scritto che si sarebbero dovuti incontrare un certo numero di grandi spiriti, di grandi poeti, tutti ugualmente infastiditi, e sia pure per differenti ragioni, della letteratura e della retorica <sup>43</sup>.

E occorrerebbe citare la pagina di *Decadenza* di Gualdo, che ricorda il fascino che Roma, « divenuta città moderna », esercitava anche sugli intellettuali, respinti dall'involverimento della vita sociale milanese <sup>44</sup>; mentre Enzo Bermani, sensibile testimone della vita intellettuale milanese degli anni Ottanta, registra il sorgere di un antagonismo regionalistico tra letteratura lombarda e letteratura centro-meridionale, il cui « fiore e anche la schiuma » si andava raccogliendo attorno alla « Cronaca Bizantina » <sup>45</sup>. Si sa del resto che anche il Verga avvertì questa attrazione, tanto che nel 1886 progettò di stabilirsi definitivamente a Roma, come risulta dalla corrispondenza con l'avvocato Emilio Campi al quale nell'agosto 1885 affidò l'incarico di prendersi cura dei mobili dell'appartamento milanese di Corso Venezia <sup>46</sup>.

Ma per tornare ai rapporti di Verga con l'ambiente milanese, credo valga la pena richiamare l'importanza dell'influsso esercitato sul Verga dall'*Interpretazione del realismo* proposta dal Farina, per il quale lo scrittore deve saper unire « alla verità fotografica di descrizione »

<sup>43</sup> G. BASSANI, *Le parole preparate*, Torino, Einaudi 1966, pp. 51-52.

<sup>44</sup> L. GUALDO, *Decadenza*, a cura di G. Pampaloni, Milano, Club degli Editori 1961, pp. 47-48.

<sup>45</sup> E. BERMANI, *Meteore letterarie in Lombardia*, « La Lettura », XI (1911), p. 1001.

<sup>46</sup> G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, « Biologia culturale », XX (1985), pp. 78-79.

un sentimento del buono e del bello. Autovaccinosi contro la patologia scapigliata (è noto che stese, su malcerte indicazioni dell'autore ormai allo stremo, il drammatico cap. XLVIII di *Fosca*), il Farina, recensendo nel 1873 la *Femme de Claude* di Dumas, rifiutava un'arte che si esaurisse nell'analisi degli aspetti più brutali della psicologia umana, e proponeva l'aspirazione

a un'arte eterna, eternamente bella, eternamente buona, a un'arte che non sdegni il profumo del romanticismo, né le crudelzze del realismo, a un'arte che sia lo specchio della vita, la quale è per cinquanta parti senso e per cinquanta sentimento; a un'arte di *mezza prosa e mezza poesia*; virile, giusta, che vagheggi un solo ideale — il vero. Il vero che è insieme il buono, che veste tutti gli aspetti e tutte le forme, e irride a tutte le scuole ed a tutti i sistemi preconetti.<sup>47</sup>

Soprattutto nell'ultima battuta il Verga avrebbe potuto riconoscersi pienamente; e del resto, è probabile che condividesse più di un punto di quello che è stato chiamato l'aureo sincretismo del Farina, la cui figura è ricordata con viva simpatia in un pensiero inviato dal Verga per il volume pubblicato in occasione del giubileo letterario dello scrittore:

A Salvatore Farina, oggi nella maturità onorata dell'opera e della fama, sarà grato ancora il ricordo degli anni giovanili lieti di aspirazioni e di entusiasmi, trascorsi fra gli amici che gli facevano corona nella sua casa ospitale di Porta Nuova — Sacchetti, Ghiron, Capuana, Torelli Viollier, la marchesa Colombi — quanti perduti nella vita o al di là! Quanti sogni svaniti!

Salute e gloria a lui che il sogno fecondò durevolmente nei suoi scritti<sup>48</sup>.

Naturalmente non è il caso di sopravvalutare questo piccolo reperto che pur ci conserva il canone verghiano del Parnaso milanese raccolto attorno a Salvatore Farina; sta di fatto che la marchesa Colombi e Samuele Ghiron sono presenti tra gli autori della biblioteca

<sup>47</sup> R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., p. 222.

<sup>48</sup> Il pensiero compreso nel volumetto *Salvatore Farina nell'occasione del giubileo letterario. XXVI maggio MDCCCXVII*, Torino, S.T.E.N. 1908, p. 105, è ripubblicato in G.P. MARCHI, *Per l'edizione critica dei « Malavoglia »*. *Un nuovo testimone e stampa del I capitolo*, « Quaderni di Lingue e Letterature », Università di Verona, 16 (1991), p. 179.

verghiana <sup>49</sup>; come anche Neera, di cui Capuana, in un discorso indirizzato alla scrittrice pubblicato come prefazione alla *Giacinta* del 1889, aveva saputo cogliere le peculiarità di scrittura, che si svolge in una dimensione di *rêverie*:

La realtà c'entra quel tanto che occorre perché il sentimento prenda una forma; il resto è come una fioritura primaverile dell'anima della scrittura, una variazione musicale su temi che sorridono anche quando sono mesti <sup>50</sup>.

In questo stesso discorso il Capuana deplorava la scarsa attenzione riservata a *Fede e bellezza* del Tommaseo da parte della generazione attiva nel '75, « venuta su un po' stordita dagli avvenimenti politici », e incapace di trarre insegnamenti da uno scrittore, « le cui arditezze di pensiero e di forma rimangono, dopo tant'anni, fresche e ammirabili ancora » <sup>51</sup>: apertura critica che dimostra sensibilità non meno che libertà di giudizio.

Forse la lezione del Farina può spiegare l'abbandono, da parte del Verga, dei modi declamatori e tribunizi riscontrabili in *Eva* e in *Nedda*, che richiamano certe tirate dell'*Autopsia di un amore* di Achille Bizzone (Lodi 1872), o dell'*Evelina* di Cesare Tronconi (Milano 1873) <sup>52</sup>. È interessante constatare che in un abbozzo della prefazione ad *Eva* gli obiettivi polemici del Verga erano anche più vasti di quanto non risulti dal testo pubblicato:

Dappertutto si predica la moralità, è vero: in America, dove tutti son liberi, persino di comprare e vendere il suffragio, in Francia, ove Cora Pearl riempie di sé tutti i giornali, nell'Inghilterra, la quale vende per più di 100 milioni di oppio alle tribù di indiani e proibisce i sacrifici umani; in Italia dove c'è un po' di tutto questo, e ci si arrabatta a credere e a far credere che ne ha più di tutti, si direbbe che in genere ve ne sia proprio un gran bisogno <sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Biblioteca di Giovanni Verga. *Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Catania 1985, pp. 198, 268, 315.

<sup>50</sup> Cfr. *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, cit., IV, p. 331.

<sup>51</sup> Ivi, p. 332.

<sup>52</sup> R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., pp. 210-214.

<sup>53</sup> Biblioteca Universitaria di Catania, *Fondo Verga*, ms. 3; il brano, inedito, non fu ripreso nella redazione definitiva della prefazione. Cora Pearl è il nome d'arte di

Ed è forse merito del Farina, più che del Capuana, se Verga rinuncia a certe indulgenze al lessico scientifico salottiero, a cominciare da quella « scienza della vita » che appare nel 1874 in un passo spesso citato di *Eros*, ma già in auge in precedenza, se fa parte della banale *Weltanschauung* della *Partita a scacchi* (rappresentata a Napoli il 30 aprile 1873):

Sei giovane e fidente, l'anima hai franca e ardita,  
apprenderai cogli anni la scienza della vita. (sc. II)

La formula sembra alludere qui a quella generica disponibilità al compromesso ritenuta estranea alla psicologia giovanile e più congrua invece con il disincanto dell'età matura: per il marchese Alberti di *Eros* (cap. XVI) la « scienza della vita » consiste invece « nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali ». Ma — parafrasando l'amaro interrogativo di Pilato — *quid est natura?* Nel *Piacere* di D'Annunzio, uscito nello stesso anno del *Gesualdo*, « il seme del sofisma » viene presentato come elemento costitutivo di una pedagogia negativa: « Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità »<sup>54</sup>. La crisi del verismo non risparmiò lo stesso Verga, com'è noto; ma alla fine degli anni Settanta lo scrittore persegue con fermezza un ideale di 'verità'. Partendo dagli « errori » e dalle insufficienze altrui (ultimo caso, nei mesi di *Vita dei campi*, l'« autopsia appassionata, minuziosa, diligentissima sul corpus vile delle classi proletarie milanesi » eseguita da Paolo Valera nella *Milano sconosciuta*)<sup>55</sup>, Verga mette

Eliza Emma Crouch (1842-1886), avventuriera e cantante inglese, famosa per l'interpretazione dell'*Orphée aux Enfers* di Offenbach.

<sup>54</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori 1990, p. 55.

<sup>55</sup> Così scriveva Francesco Giarelli nella lettera-prefazione inviata all'autore il 5 febbraio 1879 dopo la lettura delle bozze di stampa: P. VALERA, *Milano sconosciuta*, Milano, Bignami 1879; cfr. l'edizione a cura di E. Ghidetti, Milano, Longanesi 1976, p. IX. Un interessante precedente dell'opera del Valera è costituito dai *Misteri di Milano* di Alessandro Sauli (Milano, Libr. Francesco Sanvito succ. Borroni e Scotti 1857). L'opera *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, frutto della collaborazione di vari autori scapigliati coordinati da Cletto Arrighi (Milano, Aliprandi 1888), costituisce il vertice di un genere meno frequentato a Milano che in altre regioni d'Italia, più sensibili alle suggestioni di Sue, come ha mostrato Q. MARINI, *Gli impossibili "misteri" di Milano*, « Rivista di Letteratura Italiana », VIII (1990), pp. 561-594.

a punto una tecnica di rappresentazione che gioca tutto sulla parola-gesto <sup>56</sup>: una parola che, svincolandosi da ogni dialettismo (in una sintesi nuova e intentata tra lingua dotta e lingua di popolo) come pure da ogni esteriorità mimica (paventatissima dal Verga regista di se stesso), si identifica con l'interiorità morale delle *dramatis personae*, in una scena che accoglie un minimo di realtà storico-geografica (pur se vi sia qualche particolare ricostruito con esattezza fotografica) per collocarsi nella dimensione mitica in cui lo spettatore può calarsi senza mediazioni didascaliche, senza l'ingombro del documentarismo di scuola zoliana.

<sup>56</sup> Cfr. M. APOLLONIO, *Fondazioni della cultura italiana moderna*, III, Firenze, Sansoni 1961, pp. 331-336.



autore credette non si potesse fare a meno di scriverlo in dialetto milanese », è detto nella presentazione de *El venter de Milan*<sup>2</sup> di Pinzo, ossia Camillo Cima, attore e autore del teatro dialettale milanese, direttore dell'« Uomo di Pietra »<sup>3</sup>. Dunque a fronte della lingua vera usata da Zola e dal suo traduttore fiorentino si impone per Cima la scelta del dialetto milanese, la lingua vera della ' capitale morale ', come unico strumento espressivo nella varietà dei suoi registri: da quello basso infarcito di locuzioni e proverbi del *Verzè* a quello più corrente italianeggiante e francesizzante della borghesia; non c'è frattura tra il registro parlato dei dialoghi, che occupano pagine intere, inseriti senza introduttivi come vere e proprie battute di commedia<sup>4</sup> e quello della parte narrata, che riassume l'espressività del parlato. Il romanzo, « un episodio di vita *vera* milanese, senza ombra di quelle licenze che un *verismo* falso crede necessario alla dipintura delle scene intime », è la storia della Peppinetta, figlia di un *polliroeu* e del sur Gigio, figlio di un *becché* arricchito, che alla fine, deluso in amore, morirà di indigestione: dissacrazione del werterismo e delle passioni maledette tronconiane e nello stesso tempo metafora di una metropoli dai forti contrasti che rischia l'autodistruzione per il troppo benessere. Difatti la vera protagonista del *Venter de Milan* è proprio una Milano opulenta di trattorie, di botteghe e vetrine di *cervelée* e di *offelée* che offre il pretesto all'instancabile descrittivismo fotografico del Cima per fornire una inesauribile catalogazione lessicale, per redigere un vero e proprio vocabolario di *leccardari*:

... Se ved i patè de Strasburgh con tant de crosta, e quj in di tazzin giald, caffè, ross, con l'orlo d'argent; se ved di formagg d'Olanda color di pomm granaa, che paren ball de quarant'ott per caregà i canon d'ona volta; di salamm longh longh con la forma de la clava d'Ercol! Se ved di marmitt pien de bianchett, quj pessit de Genova piscinitt piscinitt che gh'en voeur cent per fa ona donzenna. Se ved quj scatol quader de legn con dent el *Fromage de la Mariette*; i bari de salcraut, i mastèj de la mostarda, e i vasett de la senape de trii o quatter savor divers, vun pussee bisient de l'alter; se ved quella robba negra che par luster per i scarp e

<sup>2</sup> Milano, Barbini 1881. Si cita dalla ristampa del 1897 (Milano, presso il giornale « L'Uomo di Pietra »).

<sup>3</sup> In appendice tra il '79 e l'80 pubblica il romanzo.

<sup>4</sup> La parola pensata è sempre resa come discorso diretto, in prima persona.

invece l'è cavial de l'Astracan, el sit da dove vegneva el pel per fa i baver di tabar; galantinn de cappon e galantinn de pèss, ton in vas, in barì, in scatol, mariné de Bordò coi fonsg, coi erbion e in salsa piccante, comè i sardell de Nantes, che gh'in anca lor, ma paren poveritt in mezz ai sciori; aragost, ragn de mar che moeuven anmò i barbis... gamber gross, minga come nun, ma poch ghe calla; pèss de mar, salmon del Reno, terrinn de pernis tant per guzzà l'appetitt, pastizz de dord, de legora, de fidegh d'oca... (pp. 46-47)

Ma nonostante i richiami zoliani è fin troppo evidente che *El venter de Milan*, come quasi tutta la coeva produzione lombarda in lingua, resta ben lontano dai modelli naturalistici, in primo luogo per l'invasione dell'autore che continuamente interviene con commenti in prima persona e con allusioni che presuppongono la ricezione da parte di un pubblico milanese. Si veda ad es. il preciso riferimento letterario contenuto nella minuta descrizione della bottega del *polliroeu*:

Quatter bej pollin pelaa (meno i al e la cova) eren taccaa su per il coll su on'anta, *come quatter fioeu de famiglia in man de la compagnia delle Indie*. (p. 22)

Il richiamo qui è al romanzo di Cletto Arrighi, *I misteri della Compagnia delle Indie*, che era stato pubblicato a puntate sulla « Cronaca Grigia » del 1864<sup>5</sup>: uno schizzo in chiave fortemente moralistica della Milano degli speculatori e delle « nuove Arpie che rovinano i figli di famiglia » che costituirà il nucleo narrativo del suo più noto romanzo della fase naturalista, *Nanà a Milano* (Milano, Ambrosoli 1880)<sup>6</sup>.

3. Al polo opposto dell'alternativa municipalistica del Cima c'è appunto la ricetta linguistica molto più largamente commestibile e

<sup>5</sup> Dal 9 gennaio al 4 settembre; sul romanzo, cfr. G. CARNAZZI, *Cletto e la « Cronaca Grigia »*, in *Da Rovani ai « perduti »*. *Giornalismo e critica nella scapigliatura*, Milano, LED 1992, pp. 100-101.

<sup>6</sup> Sulla produzione 'grossolanamente naturalistica' dell'Arrighi, cfr. l'*Introduzione* di G. CATALANO a *La canaglia felice*, Firenze, Vallecchi 1971, pp. 5-6, produzione a cui attribuisce oltre al consueto « valore storico-documentario » anche « un proposito di adesione allo zolismo e una capacità di volgarizzamento ». Sul naturalismo dell'Arrighi e su Nanà si vd. le fini osservazioni di G. CARNAZZI, *Cletto...*, cit., pp. 128-131.

collaudata dall'Arrighi fin dagli *Ultimi coriandoli* del 1857 e ampiamente teorizzata in alcuni importanti interventi <sup>7</sup>. In particolare nella *Critica della relazione del Manzoni sull'unità della lingua* pubblicata a puntate sulla « Cronaca Grigia » del 1868 si trovano affermazioni che saranno piaciute all'Ascoli:

Se v'è speranza che fra qualche secolo tutti gli italiani abbiano a parlare una lingua unica, non è già col prendere, o coll'accettare o coll'acquistare l'idioma fiorentino — ma gli è a furia di legger libri e giornali letterarj, e a furia di sentire personaggi parlar italiano dal palcoscenico <sup>8</sup>.

Il Manzoni, continua Arrighi, avrebbe dimenticato

una circostanza fortissima ed essenzialissima, nella formazione della lingua unica italiana. Ed è che già da secoli con una *vera finzione*, tendente appunto a conquistare questa benedetta unità, il romanziere e il drammaturgo fanno parlare i loro personaggi, *non già nel dialetto che questi parlerebbero davvero se fossero vivi, ma in un idioma che si chiama non fiorentino né toscano ma italiano.*

Esclusa dunque per i dialoghi l'opzione municipalistica del dialetto, la lingua vera della comunicazione orale <sup>9</sup>, escluso il fiorentino <sup>10</sup>,

<sup>7</sup> Segnalati da G. CARNAZZI, *Cletto...*, cit., pp. 119-120, secondo cui le « questioni linguistiche, dell'Arrighi [sono] sentite e investigate in funzione di un preminente interesse stilistico, espressivo ». Si tratta di quattro interventi a confutazione di quelli manzoniani: *Critica della relazione di A. Manzoni sull'unità della lingua* (15 e 22 marzo 1868); *La nuova epistola al signor Bonghi dell'illustre A. Manzoni*, 29 marzo; *Due parole ancora sulla questione della lingua*, 12 aprile; *La nuova epistola al carissimo Bonghi dell'illustre Alessandro Manzoni*, 26 aprile e 3 maggio.

<sup>8</sup> *Critica...*, cit., 22 marzo 1868.

<sup>9</sup> « Che si debbano scrivere in italiano anche i dialoghi fra personaggi del racconto — o della commedia — i quali realmente parlerebbero in dialetto, è cosa da non discutersi; ne risulta che pei romanziere italiani è impossibile che vi sia ora una lingua unica, appunto perché questa lingua unica la vanno formando essi affiatandosi fra di loro e col pubblico italiano. Che se io per consentire colle idee del Manzoni avessi fatto parlare negli *Ultimi coriandoli*, le mie popolane milanesi come le popolane di Firenze, avrei concesso ai miei lettori il diritto di darmi dell'imbecille. » (ivi).

<sup>10</sup> « Tutti confondono la lingua scritta, aulica, dei libri, colla lingua parlata da dei personaggi, i quali un po' per l'improvvisazione, un po' per i gradi diversi di coltura letteraria, un po' per l'influenza del dialetto diverso di ciascuna provincia d'Italia, non

Arrighi teorizza la *vera finzione* di far parlare i personaggi in un italiano non fiorentino né toscano ma che « conservi il genio della frase nativa » come difesa del color locale e di un mimetismo linguistico <sup>11</sup> che sarà portato alle estreme conseguenze con la riproduzione del gergo dei *locch* milanesi quando si calerà negli abissi plebei de *La canaglia felice* <sup>12</sup>. La prassi seguita è illustrata con la tecnica di *lingueggiare* il dialetto cioè « quel tradurre dal dialetto in italiano certe frasi, allorché non si trova o non si conosce l'equivalente in lingua italiana » <sup>13</sup>: l'assunto è che chi lingueggia il dialetto non sia « un vero ignorante, il quale traduca in italiano le frasi del proprio dialetto, che in lingua hanno le loro corrispondenti non solo più efficaci e più legittime, ma soprattutto già usate e conosciute dagli uomini colti di tutta Italia », ma al contrario:

Sia un uomo di gusto e di talento, il quale, o non trovando in lingua una frase che corrisponda alla sua paesana, o trovandola disadatta e poco nota, battezzati e cresimi come di lingua la frase del proprio dialetto, e la proponga per così dire all'accettazione degli Italiani.

Ad esempio, continua Arrighi, una frase « essenzialmente meneghina » come *questi in fastidi grass*, per significare « quelle brighe leggiere, quelle cure immaginarie che si pigliano talvolta gli uomini che dovrebbero essere felici, per cui se ne lamentano come di cose

possono assolutamente *parlare* un italiano cinico e puro, e fiorentino, sotto pena di sembrar fantocci pedanti, e non uomini vivi e reali come devono essere i personaggi d'un romanzo o d'una commedia. La questione è lì! Ed è la questione della lingua comica in Italia, ben inteso, quando la scena è fuori da Firenze » (ivi).

<sup>11</sup> In un articolo sull'« Unione » del giugno 1877, recensendo le due edizioni dei *Promessi sposi* raffrontate dal Folli, giudicava i personaggi della 2<sup>a</sup> ed. « troppo corretti e troppo fiorentini », e non mancava di manifestare le sue simpatie per la ventasettana « spontanea e piena di quel *color locale*, senza di cui in Italia non ci sarà mai modo di essere veri... ».

<sup>12</sup> *La canaglia felice. Romanzo milanese*, Roma, Stabilimento Tipografico Italiano 1885. Sulla lingua del romanzo e sul « modesto *pastiche* » arrighiano, cfr. il saggio di F. MARRI, *Manzoniani e no tra i prosatori lombardi. Assaggi linguistici*, in « Italianistica », IX (1980), pp. 409-44, che mette in rilievo l'influsso della Ventasettana « da cui trasse auspicio e avallo per la propria mimesi linguistica »: « si arriva quindi alla forma 'italiana' (premanzoniana, o meglio 'prequarantana') del narrato, e alla forma 'lombarda' dei dialoghi » p. 411.

<sup>13</sup> *La nuova epistola al carissimo Bonghi dell'illustre Alessandro Manzoni*, ivi, 3 maggio.

importanti » *lingueggiata* « con due parole prettamente italiane suonerebbe: *Codesti sono fastidi grassi* che corrisponderebbe press'a poco alla frase fiorentina *codesti sono gl'impacci del Rosso* »<sup>14</sup>; oppure la frase usata a Milano *El le sa anca l'aria*, per « significare una cosa notissima a tutti » suonerebbe *Lo sa anche l'aria* e in fiorentino *Sta scritto sui boccali di Montelupo*<sup>15</sup>. Si tratta dunque di un italiano ricalcato sul dialetto, di un italiano regionale « in potenza » ma comunque legittimato dall'italiano regionale *in fieri* nella Milano postunitaria<sup>16</sup>.

4. Passando a una rapida ricognizione sulla lingua di *Nanà a Milano*, « il più tangibile punto di convergenza con l'opera di Zola »<sup>17</sup> si può facilmente verificare che l'approdo al realismo (realismo 'decente')<sup>18</sup> così perentoriamente dichiarato nella *Entratura*<sup>19</sup> non comporta un cambiamento decisivo a livello delle soluzioni narrative e linguistiche rispetto alla produzione scapigliata.

Difficilmente — ha scritto Carnazzi — si potrebbe immaginare quanto a tecnica narrativa e soluzioni stilistiche, una forma di racconto

<sup>14</sup> « Poco usata ora », aggiunge l'Arrighi; questa e la seguente sono locuzioni della tradizione comica tosc-fiorentina più che dell'uso vivo fiorentino (registrate dal Tommaseo e da Crusca V).

<sup>15</sup> « Chi farà accettare ai Milanesi, ai Palermitani, ai Veneziani, ai Bolognesi, ai Romani, ai Genovesi e via scorrendo *i boccali di Montelupo?* » Anche in questo caso la locuzione è della tradizione comica fiorentina.

<sup>16</sup> In proposito, cfr. T. POGGI SALANI, *Italiano a Milano a fine Ottocento: a proposito del volumetto delle sorelle Errera*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, II, Pisa, Pacini 1983, pp. 925-998; S. MORGANA in P. BONGRANI-S. MORGANA, *La Lombardia*, in *L'italiano nelle regioni*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET 1992, pp. 126 sgg.

<sup>17</sup> G. CARNAZZI, *Cletto...*, cit., p. 129.

<sup>18</sup> Il realismo decente comporta reticenze anche sul piano linguistico: « — Dirai alla tua maestra che la vada a pigliar... La frase, per quanto vera, non può esser ripetuta. Nessuna teoria al mondo potrà fare mai, che essa sia per diventare artisticamente e umanamente presentabile ». (Ivi, pp. 42-43).

<sup>19</sup> « Dunque realismo!

E realismo vuol dire verità, vuol dire ricerca di ciò che veramente succede, sia pur doloroso e brutto; vivisezione, fisiologia palpitante, studio della vita quale essa si mostra, senza rispetti umani e senza reticenze.

Chi scrive *Nanà a Milano* ormai non ammette in arte che il realismo; giacché egli segue il suo tempo e nelle cose dell'oggi vede appunto la inesorabile verità, che fattasi iconoclasta, abbatte dovunque le immagini della finzione romantica... ».

più lontana dal modello cui disinvoltamente si richiama. La narrazione è ben lungi dall'inserirsi entro i parametri di una tendenziale oggettività o di un asciutto resoconto scientifico: l'autore sovrappone continuamente il suo punto di vista allo sviluppo dei fatti, interviene, commenta, punta a una corriva vivacità colloquiale, non senza concedersi sottolineature « voluttuose » che ricordano i peggiori manierismi del Verga mondano<sup>20</sup>.

Tralasciando l'esemplificazione sul permanere di forti oscillazioni in campo fonico-morfologico, del resto comuni non solo alla produzione arrighiana ma in generale a tutta la narrativa lombarda del periodo, non convertita al tendenziale monolinguisimo della Quarantana<sup>21</sup>, farò qualche rapida osservazione su lessico e sintassi. La presenza del « color locale » è piuttosto vistosa nella parte dialogata, con l'impiego di calchi (il dialetto lingueggiato, appunto): « — Tu mi *sgonfi!* » (p. 147) 'mi racconti bugie'; « — indovina un po' quanto me lo *ha messo fuori* compreso stoffa, fodera » (p. 15); 'me lo ha fatto pagare' « La brutta azione me *l'hanno* anche *fatta pagare carne salata*, me l'hanno fatta »<sup>22</sup>; ma talora l'adeguamento a questa prassi provoca degli inconvenienti e Arrighi deve addirittura intervenire a spiegare al lettore:

— E lei, dove va con quel fagotto?

— 'Eh, sa bene! Le solite miserie. Vado a mettere in collegio un po' di roba<sup>23</sup>, perché è bene che impari anche lei a stare al mondo. In lingua il bisticcio della Marianna non regge; in dialetto fece il suo immancabile effetto, e la Luisa ne sorrise malinconicamente.

In dialetto, *monte* e *mondo* hanno lo stesso suono<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Secondo Carnazzi « la scelta del realismo non pone in discussione, insomma, una formula narrativa che l'Arrighi aveva già collaudato nei primi romanzi » (*Cletto...*, cit., pp. 129-30).

<sup>21</sup> Cfr. in particolare su *La canaglia felice*, F. MARRI, *Manzoniani...*, cit.; altre osservazioni sulla narrativa lombarda postmanzoniana in L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 109-118; S. MORGANA, in P. BONGRANI-S. MORGANA, *La Lombardia*, cit., p. 120.

<sup>22</sup> Cfr. F. ANGIOLINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Torino, Paravia 1897, « *sgonfià*: imbubolare: dire altrui babbole, menzogne »; per *pagare carne salata*, cfr. Cherubini: *pagà carna salada* 'costar salato'.

<sup>23</sup> Nel suo *Dizionario milanese-italiano* del 1896 Arrighi registrerà la locuzione *mett in colleg*.

<sup>24</sup> La stessa formula viene riciclata ne *La canaglia felice*: « — Ah no, no — rispose risolutamente la Bigietta. — Questo poi no, davvero. Io non voglio regali da te. Sai i patti. Tienti il tuo breloque, che poà poi non lo potrei metter lo stesso, perché non

Ma accanto alla componente lombarda e agli occasionali prelievi da altri dialetti o da altre lingue nei dialoghi (dall'« Arrangiati » (p. 46) del poliziotto napoletano, all'« essere noi fenuti per questo » (p. 104) di un interlocutore tedesco), contraddice l'intento dichiaratamente 'realistico' della premessa la presenza di popolarismi toscani prelevati per lo più dal *Vocabolario dell'uso toscano* del Fanfani messi in bocca non solo a personaggi di ceto sociale più elevato (« — Tu *mi mangi la torta in capo* ora; » p. 14 dice il tutore ad Enrico)<sup>25</sup>, ma anche alle figure plebee che popolano i bassifondi milanesi (« Ehi — gli disse la Romea — è passata poc'anzi di qua la Nanà, con quella sua andatura da *gonfianugoli*, ma non ha guardato dentro — »); in casi come questo Arrighi, secondo le sue stesse premesse, sembra autorizzare il lettore a dargli senz'altro dell'imbecille<sup>26</sup>.

Nella parte narrativa l'impalcatura è costituita dalla lingua della tradizione letteraria vivificata dal toscano vivo o della tradizione comica toscoflorentina: « un *fuseragnolo* di donna », « si erano *picchiati* anche qualche *garontolino* », « avevano *tirato le buschette* », « non aver *punto* quattrini », « una *scorbellata* », « gli fece una *parrucca* », 'una ramanzina', « gli diede una *vezzosa spalmatina* », « stare con le braccia a *gomitello* » (Carena); l'ambientazione milanese è assicurata da qualche pennellata di color locale, evidenziata per lo più dal corsivo (« *sostraro* fallito », « andava come *piccina* a scuola di stiratora »; « ebbe il piacere di vedere, come disse lui, *bruciato via* l'appartamento »<sup>27</sup>); e più raramente spontanea (« Ella si sentiva *in confuso* »; « le aveva *messo su* una *buvette* »; « un *moccolo* che *pisciava* un tantino *in bocca* »), o segnata dai francesismi mondani della conversazione borghese (*buvette*, *enfant gatè*, fatto *choquant*, le *banalità* delle solite conversazioni, una bellezza molto *distinta* ecc.).

vorrei sembrar una fittavola, e mi verrebbe voglia di mandarlo a imparare « “ a star al mondo ” ». Questa frase, in dialetto, suona a bisticcio; giacché *mondo* e *monte* di pietà hanno lo stesso suono (p. 129).

<sup>25</sup> I dizionari dell'uso toscano (Fanfani, Rigutini Fanfani) lo dicono modo basso e familiare uso « di chi è più alto di statura e figuratamente dell'aver ingegno superiore a qualcuno »; da notare che il Cherubini lo dà come corrispondente del mil. *mangià vun in insalatta*.

<sup>26</sup> « Che se io per consentire colle idee del Manzoni avessi fatto parlare negli *Ultimi coriandoli*, le mie popolane milanesi come le popolane di Firenze, avrei concesso ai miei lettori il diritto di darmi dell'imbecille ». (*Critica...*, cit.)

<sup>27</sup> Espressione registrata dal *Vocabolario milanese-italiano* dell'Angiolini: « *brüsa via*: andar via, spacciare a ruba ».

In *Nanà a Milano*, come del resto negli altri romanzi di Arrighi, l'impiego dell'indiretto libero è raro e poco disinvolto, a conferma di una scarsa vocazione alle tecniche narrative e stilistiche più congeniali al naturalismo e al verismo<sup>28</sup>. La sintassi punta in modo esplicito e insistito nelle parti dialogiche su alcuni tratti mimetici del parlato di lunga tradizione letteraria: il *la* pleonastico (« Va a vedere se... *la* ti volesse ripigliare », p. 46 ecc.)<sup>29</sup>, ripetizioni di segmenti di frase e/o frasi segmentate con tematizzazioni a sinistra o a destra (« La brutta azione me l'hanno anche fatta pagare carne salata, me l'hanno fatta », p. 46; « Finalmente che la possiamo rivedere, la possiamo, questa nostra bellezza! Dove diamine la è stata tutto questo tempo? », p. 49; « un amante lo avevi pure! », p. 45); periodo ipotetico dall'irrealtà con doppio indicativo imperfetto (« io pagava... ma se vincevo », p. 63)<sup>30</sup>.

5. Se per Arrighi lo « studio della vita », la ricerca della « inesorabile verità », non possono essere disgiunti da una individuazione, seppur rozza, di varietà di lingua, c'è invece disinteresse per il « color locale » per l'iconoclasta e antimanzoniano Tronconi<sup>31</sup>: il più perentorio nelle dichiarazioni teoriche<sup>32</sup>, vorrebbe trovare i suoi modelli

<sup>28</sup> Si veda ad es. come i pensieri di Nanà in viaggio in carrozza per Milano siano riportati per lo più con battute di discorso diretto. In un solo caso è introdotto il discorso indiretto libero di stampo piuttosto letterario: « Il progetto era di mostrarsi molto gentile con Aldo Rubieri, per vedere se Enrico ne risentiva... Ella sapeva bene che questa piccola commedia le sarebbe costata un grandissimo sforzo. Fingere? Lei? Eppure non le rimaneva altra speranza che quella. Se l'Enrico si fosse mostrato insensibile anche a quel tratto, ella sarebbe andata a farsi suor di carità » (p. 138).

<sup>29</sup> Si tratta, come è noto, di un costrutto largamente attestato nella tradizione letteraria ma proprio del fiorentino parlato e anche del milanese, mantenuto piuttosto ampiamente dal Manzoni nella 2ª ed. dei *Promessi sposi* (cfr. M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino 1992, 2ª ed., p. 76).

<sup>30</sup> Sulle dislocazioni e sull'imperfetto nel periodo ipotetico documentati in testi di livello diverso di varie epoche cfr. P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci 1990, pp. 195-311.

<sup>31</sup> Cfr. E. GHIDETTI, *Tra scapigliatura e verismo: Cesare Tronconi*, in « La Rassegna della Letteratura Italiana », LXIX (1965), pp. 618-634.

<sup>32</sup> *Misto frutta con fuochi artificiali*, in appendice a *Delitti*, Milano, Ambrosoli 1881, dedicato « Alla gioventù italiana — (maschi e femmine) — affinché non si lasci imbecillire ».

piuttosto nei razionalisti settecenteschi<sup>33</sup>. Ma al di là della richiesta di una lingua nuova e di libertà espressiva<sup>34</sup> Tronconi resta vischiosamente impigliato nella letterarietà di stampo tradizionale sia nell'assetto fonomorfológico<sup>35</sup>, sia nel lessico che nella sintassi, con squilibri vistosissimi tra cultismi e sciatteria espressiva<sup>36</sup>.

Assente la componente locale, assente anche la componente di popolarità toscana, resta la convenzionalità del linguaggio borghese, con le sue frasi fatte, i suoi modismi, i suoi stereotipi da linguaggio giornalistico puntualmente registrati, come *essere in vena*, i francesismi

<sup>33</sup> Ivi, p. 138: « Il realismo non è che l'uso, in arte, della *ragione pura*. Ecco perché lo temono e lo combattono. Sanno benissimo che la ragione è un demolitore per eccellenza. Guai a tutto ciò che è fracido e falso ». A p. 124 parla della sua educazione letteraria: « ... Intanto ho capito un'altra cosa, ed è che se io vado per le strade già battute da chi ho d'intorno, non farò un passo. Quelle strade non mi piacciono. Bisogna che io cerchi una strada mia... Ho capito perché non riesco. Perché i tempi sono nuovi ed io vado avanti colle idee vecchie che ho imparate. Allora, medito e scopro che tutto quanto ho imparato è un inganno, che io vivo impigliato in una matassa di errori — e che tutta la mia educazione è da rifarsi. In parte, la lascio rifare da alcuni scrittori del settecento; in parte la rifaccio da me, continuando ad osservare, ad analizzare la vita e scartando tutti gli scrittori che sanno di vecchiume ».

<sup>34</sup> Ivi, p. 68: « Ad un maestro. Ella mi consiglia lo studio del dizionario — ed io consiglierò a Lei di studiarlo meno, il dizionario, perché sono certo che, allora, i suoi libri di morale saranno un po' più leggibili, voglio dire meno pesanti.

Io accetto, del dizionario, quel che meglio conviene...

Si dimentica sempre dai linguai che le lingue sono in continua trasformazione. Il progresso delle scienze e delle arti, il crescente accomunarsi dei popoli, rendono impossibile, assurda quella *stazionarietà* che tanti vorrebbero imporre alle lingue. Nuovi bisogni, nuovi usi producono continuamente nuovi modi di dire in ciascuna lingua — e ne viene, per inevitabile e indispensabile conseguenza, che ogni lingua vada a prendere dalle altre ciò che, appunto, i nuovi bisogni e i nuovi usi hanno reso necessario anche a lei. Se no, non avrebbe forze sufficienti per esprimersi — volendo supplire di suo capriccio, cadrebbe nel ridicolo...

Ogni giorno, rende impossibile una parte del passato d'ogni lingua. E, venendo al caso speciale del nostro dizionario, io sono proprio sinceramente d'avviso che se se ne scartasse almeno una decima parte dei vocaboli e delle locuzioni, se ne avvantaggerebbe un tantino la naturalezza e la fluidità della lingua, ed anche il buon senso ».

<sup>35</sup> Mentre fra gli autori considerati Tronconi è quello che fa maggior ricorso a cultismi grafonetrici come *istitutore*, *imagini*, a una forma come *il di lui* per « suo » (« il di lui sguardo, il di lei gran cuore, alle di lui espansioni, il di lei sentire, le di lui abitudini casalinghe ») e all'enclisi pronominale (ricercogli il cuore, rizzossi, coricossi, alzossi, moveasi ecc.).

<sup>36</sup> Si veda, ad es., lo stampo decisamente antiquato di certi periodi: « Essendo finito il lutto, il conte Roberto fu lieto di far animo alla consorte onde ci andasse » (p. 45); e nei dialoghi: « — Se non t'è discaro, possiamo anticipare la villeggiatura » (p. 55).

e, in minor misura, gli anglismi sparsi a piene mani: in questo Tronconi è secondo solo a quell'Achille Bizzoni, l'autore di *Autopsia di un amore*<sup>37</sup>, che è una vera e propria appendice del Rigutini. Maggiore portata innovativa vorrebbe avere la sintassi, caratterizzata da uno stile fortemente *coupé* soprattutto là dove l'azione narrativa è costruita come una sceneggiatura:

Emma, sola, guarda l'orologio: sono le dodici.

Chiude la finestra.

Chiude l'uscio a chiave.

Siede, pensa e legge; legge e pensa.

Batte la una.

Emma depone il libro, guarda l'uscio, poi si mira nello specchio; sorride anche della speranza che la fa sorridere.

Ma troppo presto ha sperato, lo dice il pallore del suo viso all'udir bussare all'uscio.

Si rinfranca subito; ha pensato che ha tempo.

Aprè.

Giammai ella ebbe più bello e più misterioso sorriso.

Comincia ad imparare (p. 106).

Una mescolanza, come si può vedere, di oggettività fotografica (o meglio cinematografica) e dei più vietati stilemi retorici; questa sembra essere la sigla del 'verismo' tronconiano: e il fraseggiare singhiozzante ed emotivo ortisiano si fa strada anche nell'indiretto libero, in cui convivono senza alcuna ironia dissacratoria stilemi letterari e ritagli di lessico da melodramma:

Intanto egli ebbe tempo di riflettere, e riflettendo trovò una cosa che lo mise sulle guardie, e gli impedì di commettere imprudenze. Trovò che s'egli con un moto solo, per caso, avesse lasciato trasparire il nuovo sentimento che lo signoreggiava, lo avrebbero deriso e cacciato.

Che restava di lui infine, levatogli un velo di benevolenza del quale ai conti Grigioni era piaciuto coprirlo?

Restava una livrea, nulla più.

Umiliazione! raccapriccio!

Un sorriso di scherno del marito che diceva:

« Vada!... vada! »

<sup>37</sup> *Autopsia di un amore. Studio dal vero*, Lodi, Tipografia Cooperativa 1872.

Un'occhiata di compassione di Emma!  
Le grida beffarde delle altre livree sghignazzanti!  
No! no!

Rinchiudere, soffocare la nascente passione, cosicché nessuno, nemmeno lei, potesse mai sospettarla, perché delitto.

È vero, — bisognava soffrire sempre e senza mai lagnarsi... ma che era soffrire, quand'egli potrebbe vederla sempre, libare ogni giorno, ogni ora, ogni minuto a quel dolcissimo benché tanto amaro calice? (p. 52)

Se in *Commedie di Venere* dell'80 l'impalcatura narrativa si può dire pressoché scomparsa in funzione della sceneggiatura dei dialoghi, in *Caro foco!* (Milano, Dumolard 1882) la cifra narrativa e stilistica di Tronconi sembra cambiare notevolmente: è evidente infatti, questa volta, il tentativo di sperimentare le possibilità espressive dell'indiretto libero in quanto discorso a più voci:

Erano *in vena* ambedue e se lo dissero — ma avevano tutte le ragioni per essere di buon umore, perché « ella acquistava un così bravo nipote » la assicurava lui — ed egli — qui era la volta di Tullia — « egli trovava una zia nuova, non cattiva ma molto severa e che lo farebbe stare a segno. Eh! sì, non c'era mica da scherzare con lei; provasse un po' a far il più piccolo torto a Lorenzina! ». A proposito, qual era, precisamente, sotto tutti gli aspetti, il carattere di Lorenzina? — egli desiderava saperlo, perché così, gli sarebbe più facile lo studio per adattarvi il suo — « Lorenzina era una pasta di zucchero. — Ecco detto tutto — Non v'era da far altro che lasciarla buona. Non si potevano temere in lei, né capricci, né nervi, né stravaganze, nulla insomma di ciò che rende pesanti tante mogli. Però, bisognava evitare, assolutamente, una cosa, bisognava guardarsi bene, qualunque fosse la ragione, dall'alterarsi, dal gridare in sua presenza, perché ella si spaventava subito, le mancava la voce, diventava smorta, tremava ... e dopo ce ne voleva a rimettersi! Dunque, aveva capito: niente furia — « Sì, benissimo, ma alle volte, per esempio colla gente di servizio, non si può non perdere la pazienza... ». (p. 47)

In questo che è l'ultimo romanzo pubblicato in vita <sup>38</sup>, Tronconi, collocabile criticamente « in quella zona della storia del romanzo

<sup>38</sup> *Carnevale in borsa*, Milano, Galli 1892, fu pubblicato postumo a due anni dalla scomparsa di Tronconi.

italiano fra costume scapigliato e romanzo verista »<sup>39</sup>, mostra di aver metabolizzato almeno in parte le tecniche stilistiche della nuova scuola. Non per niente, del resto, il protagonista della storia (una passione non trasgressiva che si conclude con una trasgressione subito legalizzata dal matrimonio) è un medico-scrittore, figura fin troppo scopertamente emblematica del connubio tra scienza e letteratura<sup>40</sup>:

Egli voleva scrivere un libro d'argomento sociale ma, per ciò, bisognava ammassare molti materiali. Era, quindi, necessario studiare il mondo — nel quale studio la sua posizione di medico lo favoriva assai — A suo tempo poi, raccolti che fossero tutti i documenti umani [...]  
(p. 49).

6. La disponibilità ad orecchiare le tecniche narrative del naturalismo e del verismo senza farle proprie sembra essere peraltro una costante del panorama milanese di questi anni. Sulla « Rivista Minima » nel febbraio 1883 uno dei protagonisti di questa stagione narrativa, poi rapidamente dimenticato, Salvatore Farina, recensendo fra i *Libri nuovi* la raccolta di fiabe del Capuana (*C'era una volta*, Milano, Treves) e i *Racconti rustici* di Verga (Torino, Casanova) parla della « nuova scuola dell'impersonalismo » come di « una questione di forma » e giudica le novelle « belle assai » ma un po' « monotone », quale effetto « dell'aridità voluta dall'autore »<sup>41</sup>. Nello stesso numero, nel « Corriere della Moda » rivolto a una *Signora bella*<sup>42</sup>, si fa divulgatore dell'« ultimo figurino », la nuova moda dell'« impersonalismo, ovverosia l'oggettivismo »<sup>43</sup>; una moda giudicata « noiosetta » che

<sup>39</sup> E. GUIDETTI, *Tra scapigliatura...*, cit., p. 626.

<sup>40</sup> Cfr. P.M. SIPALA, *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, Patron 1976.

<sup>41</sup> Ivi: « hanno un'andatura rapida, nervosa, un modo plastico di rappresentare le cose, che riesce singolare e di bell'effetto. Non approviamo la leziosa semplicità dello stile, spinta fino alla sgrammaticatura ».

<sup>42</sup> Ivi, a. III, fasc. 2<sup>a</sup>, pp. 88 sgg.

<sup>43</sup> Interessante il fatto che Farina consideri l'impersonalismo come una fase ulteriore del verismo e del realismo: « allora fu di moda la letteratura del fotografo, il quale, col suo grand'occhio di vetro, raccoglie indifferente tutto ciò che si trova nel suo campo visivo »; e del naturalismo, caratterizzato dalla preferenza per il brutto (« medicare tutte le piaghe sociali: questo cerotto letterario lo chiamarono naturalismo »).

consiste in una tecnica: « lo scrittore *sopprime* (dicono così: *sopprime*) la propria personalità, sta in disparte, non entra mai di mezzo tra le cose narrate o descritte e il lettore, lascia che le cose parlino ed il lettore ascolti e giudichi, non si fa mai mediatore od interprete, nemmeno nei casi oscuri »<sup>44</sup>. E aggiunge poco dopo:

come si può dire sul serio che l'arte del novelliere debba diventare tutta oggettiva fino a tanto che rimane una parte del libro umano, di cui forse non furono ancora tagliati i fogli? Appena lo scrittore mette l'occhio sopra una pagina non mai letta prima, o poco letta, o mal letta, od ignota e difficile, subito sente la necessità imperiosa di raccogliere tutta quanta la propria personalità e farsi guida del suo prossimo<sup>45</sup>.

In marzo Farina pubblicherà sulla « Rivista Minima » un racconto *Una quaresima (frammento)*, in cui, a parte l'ambientazione (un carcere) e il documento umano (il resoconto di una mancata evasione con l'inevitabile *happy end* fariniano), tecnica narrativa, stile, lingua sono lontanissimi da quelli delle novelle di Verga e di Capuana; resta invece un eclettismo moderato lontano dalla eccessiva « ricchezza così di vocaboli come di immagini »<sup>46</sup>, che non esclude la presenza di elementi retorici e di cascami letterari, compresa l'aggettivazione insopportabilmente ipertrofica. E soprattutto resta il gusto delle immagini bizzarre (« Quando il sole di luglio ebbe scaldato tutto il giorno le muraglie del melanconico alveare umano », « E il tuono rotolava fra le nubi, come un invisibile balocco, per trastullare le cattive teste di quei fanciullo-

<sup>44</sup> « Oggi il bravo Capuana non è più naturalista, è impersonalista, cioè accarezza una forma letteraria in cui l'io dell'autore scompare, e il lettore si trovi faccia a faccia con le cose » (*Ibidem*).

<sup>45</sup> Importante l'osservazione a proposito di Verga: « Difficilmente il Verga potrà staccarsi dai suoi villici siciliani, se vorrà persistere nella via per cui si è messo con tanta fortuna. Già nel *Marito di Elena*, in cui entrano personaggi incivili, la impersonalità sistematica resiste quanto può... ».

<sup>46</sup> *Ciarle letterarie. Stile e lingua* (« Rivista Minima » del 4 maggio 1873): « I giovani che si avviano pel cammino delle lettere faranno dunque assai bene se scriveranno senza inquietudini di scuole, avvezzandosi di buon'ora a pensare prima di scrivere, a cercare la parola più propria a tradurre il loro pensiero, non troppo devoti alle preziose anticaglie degli archeologi della lingua né alle audacie dei riformatori, se pure vogliono ottenere lo scopo che si prefigge ogni scrittore, cioè d'essere inteso da tutti e di non essere frainteso ».

ni »), più tipico della fase « faldelliana » di Farina <sup>47</sup>, ben esemplificato da *Un tiranno ai bagni di mare. Tre scene dal vero* (Milano, Tip. Ed. Lombarda 1876) un romanzo breve che ebbe almeno tre edizioni a ridosso delle *Figurine* faldelliane <sup>48</sup>.

7. Con *Teresa* dell'86, indagine sulla condizione femminile in un paese di provincia, una delle più riuscite prove di Neera, possiamo verificare come il riuso della vecchia formula dell'Arrighi non sia passato invano attraverso le grandi esperienze del verismo. Verga, assieme a Manzoni, è infatti ben presente sin dalle prime pagine, a partire dalla scena iniziale dell'inondazione del Po, con la gente del paese che assiste impotente allo svolgersi della tragedia. Non per nulla è epigono di padron 'Ntoni:

il vecchio Toni, l'anziano dei barcaiuoli, che di piene ne aveva vedute parecchie, e crollava il testone grigio arruffato, sul quale stava in permanenza il tradizionale berretto rosso dei *paroni* del Po.

Ma soprattutto a segnare queste pagine è la ricerca, spesso irrisolta stilisticamente, della polifonia verghiana, evidenziata dall'eliminazione di verbi introduttivi e dall'uso della lineetta che segnala lo slittamento dal punto di vista dell'autrice a quello del paese raccolto in aspettativa:

La notte era nera, con un cielo minaccioso, gravido di pioggia. Era piovuto tutto il giorno — pioveva da trentaquattro giorni (p. 337).

Si vede muovere qualcuno, forse poveri naufraghi cacciati dalle loro case — vanno incontro a una morte certa.

— È una barca — gridò Toni

— Una barca? Impossibile. Chi volete che la guidi?

— Non è guidata affatto; scende alla deriva.

— Allora è vuota.

<sup>47</sup> Non va dimenticato che dal '73 al '75 Faldella pubblicava *Figurine* sulla « Rivista Minima »; poi apparse in volume *Figurine*, Milano, 1875. (Cfr. per le connessioni tra Faldella e Farina R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1978, pp. 275 sgg.)

<sup>48</sup> Cfr. ad es.: « Bartolomeo si pianta un istante come un punto d'ammirazione » (p. 51); « Bartolomeo si chiude nella toga del silenzio » (p. 49); ecc.

— No.

— Sì.

L'attenzione si fece così intensa che più nessuno parlava. Cercarono tutti di cacciarsi avanti per vedere meglio...

Alcune donne recitavano sommessamente il rosario, stringendosi sotto il mento la pezzuola che avevano in capo, non osando avanzarsi troppo.

— È proprio una barca.

— Date su la voce.

— Oh! là!

Non una, cento voci ripeterono: — Oh! là! — e la barca intanto scendeva a rotta di collo. (pp. 340-341)

Neera sembra padroneggiare con una certa disinvoltura gli strumenti grammaticali e stilistici dell'indiretto libero, utilizzato per il monologo interiore ma anche per variare le battute di discorso diretto nei dialoghi. Ne risulta un narrato a più voci, con rapidi trapassi dall'indiretto libero che mantiene marche dell'oralità al discorso diretto:

S'arrabbiava. Avrebbe voluto che il nome di Edmondo appartenesse al giovane bello, coi baffetti color d'oro.

Anche Orlandi era suo amico? Sì, anche Orlandi; ma un po' meno; c'era differenza d'età. Orlandi aveva i suoi ventisei o ventisette anni, forse anche di più. Era iscritto al corso di diritto, ma non lo frequentava mai; si poteva cercare Orlandi dappertutto fuorché all'Università.

— È dunque un cattivo giovane? — chiedeva Teresina.

— Un cattivo studente sì, ma un cattivo giovane no. Ha moltissimo ingegno, moltissimo cuore, ma gli piace divertirsi. È naturale. (p. 403)

La signora Soave avvertì subito il cambiamento della figlia.

— Come ti sei fatta donna — le disse.

E poi seguirono le lunghe ciarle. La piccina l'aveva disturbata assai; non dormiva mai di notte. Le gemelle, capricciose, non le lasciavano in pace, stracciavano tutto; gli abiti di rigatino rosso e nero mostravano già i gomiti, — vi erano pezze da rattopparli?

Teresina assicurò che v'erano.

Carlino, tanto, era buono. Purché gli si lasciasse gettare sottosopra la sua camera, piantare trappole per i sorci, rizzare rami coperti di vischio, rompere qualche sedia e andare a spasso, tratto tratto, co' suoi compagni, si poteva fare la vita.

Teresina ascoltava docilmente, e la signora Soave continuò per un pezzo... (p. 380).

E tuttavia la rete metaforica rinvia indubitalmente all'ottica di chi scrive, talora col gusto barocco del « concetto predicabile »:

si rimise a guardare l'argine corroso dalle acque, e le acque minaccianti, e il paese — la città — distesa, come un condannato, nel suo letto di morte (p. 340).

...finché l'alba biancheggiò sui boschi, illuminando le faccie pallide e abbattute, il fiume ancora minaccioso, e a tergo il paese colle sue case sventrate, simili ad enormi inguaribili cancrene (p. 143).

Il paese riprendeva a poco a poco la sua calma di cronico rassegnato, cui non sorride nulla nell'avvenire... Lo scheletro grandioso di quella che era stata una città, contrastando colla pochezza degli abitanti, dava all'insieme una intonazione triste... (p. 351).

Ben presente l'autrice anche nelle descrizioni minuziosissime di stampo balzacchiano di persone e d'ambienti, in cui vigoreggia lo stile nominale, scandito da sequenze binarie e ternarie, da riprese e parallelismi:

Tutti guardarono chi aveva parlato. Era il signor Caccia, l'esattore delle imposte; un uomo alto, rosso in volto, colle spalle poderose, con una testa bizzarra a riccioloni sulle orecchie e con due sopracciglia inarcate che lo facevano somigliare un poco a un ritratto di Goldoni; ma un Goldoni burbero (p. 340).

Era, la moglie del signor Caccia, una donnina sui quarant'anni, gracile, patita, con una faccia lunga e terrea, pallidamente illuminata da due occhi neri, opachi, senza lampo; occhi buoni e tranquilli che avevano pianto molto, che piangevano ancora facilmente, con una debolezza rassegnata e dolce (p. 345).

Il tessuto lessicale, come del resto l'impalcatura fonomorfológica<sup>49</sup>, inclina spesso all'impiego di forme di tono scelto o decisamente

<sup>49</sup> Come *imbasciata* p. 412, *sovra* una poltrona p. 369, *sovra* le altre p. 450, conduceva *seco* Teresina p. 367, egli giurava che la lettera non *v'era* p. 435.

letterario, anche in contesti di registro medio: *si appalesava* (p. 345); « si sciolse dall'*amplesso*, sbuffando » (p. 349); « il letto... *prospettava* la finestra » (p. 452); « *Successe* un breve silenzio » (p. 349); « la *pose* fuori con amorevolezza » (p. 348); « *figgendo* lo sguardo » (p. 362), « un *giubilo* novo » (p. 424), « il meriggio scendeva » (p. 369). Ma la vitalità della formula arrighiana (e del Manzoni della Ventisetтана) si riconosce nell'impiego di lombardismi e di popolarismi toscani; nella parte diegetica i calchi dialettali sono rari: *baccanone* (p. 361); « quella *gingillonna* » (p. 380); « *paroni* (p. 336); « in piazza, dove i giovani del paese *facevano l'olio* » (p. 383). Più numerosi i toscanismi: *dare una palmatina* (pp. 393, 396), *gli stava al pelo* (p. 359), *era una linguetta* (p. 362). Per la terminologia domestica la scrittrice lombarda attinge più che alla propria competenza linguistica (*persiane*, p. 356, « una grossa *cannella* » 'mattarello', p. 388, « *apriva i tiretti* », p. 402), al toscano (*gelosie*, p. 356 e *passim*), *cenci*, p. 342, *cantonale*, p. 360 [lucchese-veneto], « il tappetino del *corsetto* », p. 373 <sup>50</sup>, *cocomeri... cocomeriera*, p. 405, « *tendon*i di mussolino, *insaldati di fresco* », p. 363) <sup>51</sup>. Più consistente l'elemento popolare, lombardo e toscano, nei dialoghi, specie quando parlano Teresa, i fratelli, altre figurine paesane: « quelle *nutrione... pelano la gallina senza farla gridare* » (p. 393); « *Incomincio a stimarmi* anch'io! — disse così, sorridendo a se stessa nello specchio, per l'idea buffa ch'ella potesse *stimarsi* » (p. 374); (in corsivo): « *Dì su* qualche cosa ». Toscanismi dell'uso: « — Ebbene *grullina* che pensi? » (p. 392); « — Se puoi... *dare una capata* a casa mia » (p. 341); ma è da rilevare il tentativo di articolare, anche se in modo convenzionale e talora stereotipato, il registro parlato a seconda dei personaggi e delle situazioni; la madre di Teresa e i personaggi 'di riguardo' parlano un italiano letterario e convenzionale, il sindaco ha inserti di linguaggio giornalistico burocratico: « lo stato morale della popolazione è depresso... aggiungete che le autorità sono sul posto, incoraggiando e aiutando » (p. 339). È evidente però che nei dialoghi Neera punta non tanto sul popolarismo lessicale ma sull'assunzione ampia di fenomeni sintattici del parlato, talora con interferenze del sostrato dialettale: « *Vuol venir* presto l'inverno — disse la tabaccaia » (p. 359); « *la vuole finir*

<sup>50</sup> *Corsetto* e *corsello* sono date come voci aretine dal Tommaseo; disusate secondo il Petrocchi.

<sup>51</sup> Cfr. Carena, II, p. 570.

male » (p. 345)<sup>52</sup>; dislocazioni, *che* polivalente<sup>53</sup>: « ma *le donne* non le posso soffrire, mi urtano i nervi » (p. 339); « *lasciala stare la mamma* » (p. 350); « — *Mele* per la vostra bambina non *ne* volete? — Oggi no; la tengo a letto, *che* la voglio purgare » (p. 351); « *Fammelo* vedere, *quel ritratto* — domandò Teresina » (p. 397); « Vogliono proprio *maritarli i loro tre scorpioncini* » (p. 362); « E poi, saltò su Teresina, questo signore non *l'ha mica la voglia* di sposarmi » (p. 391); « *le donne*, sai, io non *le* guardo » (p. 384); la frase scissa: « Sono tre giorni che giro » (p. 343); l'uso di deittici: « Io non voglio « *quel pane li!* » » (p. 357); « ti figuri che i mariti si taglino su *quel modello là* » (p. 391); l'indicativo imperfetto nel periodo ipotetico dell'irrealtà: « Se avessi saputo che era Orlandi lo guardavo meglio » (p. 369); « Stava leggendo una lettera, paf — era morto » (p. 346) ecc.

8. L'elemento popolare toscano, presente in modo più o meno appariscente nella narrativa lombarda del periodo, diviene l'ingrediente dominante dell'impasto linguistico se dalla tranquilla provincia di *Teresina* ci spostiamo alla Milano della fine degli anni '80 con i romanzi del bresciano Girolamo Rovetta. Rovetta delinea il ritratto della città delle banche, delle speculazioni, di chi si arricchisce con « le lacrime del prossimo », in pieno « stravolgimento del mito della capitale morale »<sup>54</sup>: non per niente il protagonista de *I Barbarò* del 1888 è un eroe negativo, un portinaio arricchitosi con le delazioni a spese dei patrioti antiaustriaci, diventato speculatore e poi arrivato a occupare posti di potere economico e politico. La prosa di Rovetta, improntata a un naturalismo dalla tecnica piuttosto rozza, appare segnata in modo

<sup>52</sup> La costruzione « *volo* + infinito » nel senso di futuro è propria di alcuni dialetti settentrionali e del fiorentino popolare; cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana*, II, Torino, Einaudi 1966, p. 592.

<sup>53</sup> Anche nella parte narrativa; ad es. « La sua storia l'aveva sentita raccontare a brandelli » (p. 355); « Teresina li guardava con tenerezza quei nidi » (p. 364); « Quella brezza Teresina la beveva avidamente » (p. 368); « La carta la pigliava nello studio del babbo » (p. 430); « Le gemelle le avevano collocate, insieme coll'Ida, nell'ampia camera di Carlino » (p. 467); non mancano casi di dislocazioni letterarie, come: « si poca aveva sicurezza in sé »; (p. 376); « La parola aveva breve e titubante » (p. 345).

<sup>54</sup> Cfr. le pertinenti osservazioni di G. ROSA, *Il mito della capitale morale*, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 31-34, a proposito di tematiche e tecnica narrativa di Rovetta.

indelebile dalla costipazione di aggettivi e di alterati negli squarci descrittivi e dalla forte presenza di una componente toscana popolare nel lessico: « preso un grosso libraccio... cominció a scriver adagio la data di quel giorno con una scritturaccia grossa e stentata » (p. 421); « scesa la scaluccia buia » (p. 422); « vi entrò un omiciattolo dall'aspetto tra il sensale e il cavalocchio » (p. 422); « l'omiciattolo accompagnò queste parole con una cinica risataccia » (p. 425); una fila interminata di ipocoristici accompagnano il ritratto di Mary: « nasino rosso », « le manucce screpolate dai geloni... nascoste sotto la mantelina... viso palliduccio » (p. 458) ecc.; e poi « dita *aggranchite* » (p. 421), « una nebbierella *diaccia* » (p. 429), « un po' *imbroncito* » (p. 479), « *faceva il chiasso* » (p. 476), « testa *pesa* » (p. 487), « mangiare il pane rinnegato » (p. 441), « le *gote* giallognole » (p. 447), « minacciava di *fare i lucciconi* » (p. 459), « tutto un *bazarre* di roba » (p. 452), « non desiderava punto di essere osservato » (p. 42), « non c'era punto simpatia » (p. 475) <sup>55</sup> ecc.

Anche nei dialoghi tra personaggi milanesi si punta sulla popolarità toscana: « — Andiamo ... su... da bravo! Non se' più un bambino, ormai, d'aver ancora quelle manieracce! » (p. 426); « — O Gostina, — fa' lume! Vuoi che il mio Beppe si rompa il collo, stupidaccia, infingarda? » (p. 426); « — Un'altra volta, quando vengo io, devi dire alla serva che lo metta a cuccia, quel tuo scimmiotto! » (p. 427); « — io non vo' obblighi con nessuno — » (p. 482). Invece il color locale è presente per caratterizzare uno dei personaggi-macchietta del romanzo, la veneziana Donna Lucrezia; ma non si tratta di ricorrere alla tecnica dell'Arrighi di italianizzare il dialetto quanto piuttosto di inserire la tessera vistosa con effetti quasi sempre artificiosi per la commistione di veneziano: *Sta malignaza* (p. 443), *pampaluga*, « quel *patacon* », « taci là *piavola* », « quella *pandolona* », « subito che i *patalucchi* avrenno preso il largo », « misericordia, che *rebalton* » (p. 503), e di toscano: « E se ricevo e pigliano un'*infreddatura*, peggio che mai! » (p. 436); « ed ora *lesti lesti* a far toilette!... Dio mio, è il *tocco e mezzo!* » (p. 454); « se le fo fare anticamera » (p. 454) ecc.

<sup>55</sup> E ancora, pescando qua e là: « si godeva il papato senza far nulla », « una sizza diaccia », « balocchi », « non li amava punto questi compagni », « codeste fisime », « gli facevano tutti il bel bellino », ecc.

Anche nella riproduzione dell'italiano scritto non manca qualche tentativo di differenziare linguisticamente i personaggi; la lettera scritta a Pompeo Barbetta dal suo servitore ne è un esempio:

Illustrissimo signor principale,

Lui a ragione da vendere ma io sono una bestia e o il bruciore che non posso più e parto domandandole perdono e assicurandolo che se torno indietro sarò sempre suo umilissimo servo e intratanto l'avverto di aver passato all'Amministrazione la ricevuta del vaglia bancario per quilli dinari che o spedito, come da suo ordine a Milano.

Stii bene come sempre li augura

Suo devotiss. e umiliss. servo MICOTTI

Verona, li 30-4-1859 (p. 468).

Rovetta individua alcuni elementi tipici della scrittura semicola: l'incerto uso degli allocutivi, le scorrettezze grafiche e i popolarismi fonomorfolgici e lessicali, la paratassi e il *che* connettivo polivalente, la commistione di elementi burocratici; gli sfugge però il carattere più vistoso di questo tipo di scritte, la confusione sintattica e testuale. Nel suo insieme, la lingua di Rovetta, a un sondaggio sia pur molto provvisorio, risulta dunque il solito impasto dissonante, con accentuazione della componente popolare toscana. Ma nello stesso anno de *I Barbarò* le istanze narrative e linguistiche del verismo troveranno un interprete dalla sensibilità ben diversa; il 1888 è infatti l'anno de *La Bella Pigotta* di Emilio De Marchi.