

IL VERISMO IN ABRUZZO E NEL MOLISE

GIANNI OLIVA

## ASPETTI DEL VERISMO IN ABRUZZO: DOMENICO CIAMPOLI E I MODELLI LETTERARI DEL REALISMO

1. Così tutte le regioni d'Italia potessero avere un narratore, come il Verga, il quale, unendo la finzione alla realtà, potesse ritrarne i costumi, i caratteri, il paesaggio, e per dir tutto in una parola, *l'ambiente!* [...] *La vita dei campi* è, senza dubbio, un'opera naturalista e parmi merito grandissimo del Verga l'aver provato che si può essere naturalisti senza mai uscire dai confini dell'arte, della castigatezza e della decenza. Da questo punto di vista il libro del Verga è un esempio da seguire.

Così Filippo Filippi recensendo la raccolta di novelle di Verga sulla « Perseveranza » del 2 ottobre 1880. L'articolo è un chiaro invito a superare la crisi della vecchia narrativa elevando l'autore di *Vita dei campi* a modello di un'intera generazione, che avrebbe dovuto accogliere dal libro verghiano temi, figure, tecniche narrative, stilemi, fenomeni sintattici e linguistici. La stucchevole idealizzazione del filone rusticano — come faceva notare un anonimo recensore sull'« Illustrazione Italiana » del 19 settembre 1880 — doveva essere superata da un diverso e più efficace realismo che richiedeva indagini serie e documentate sulla vita delle classi sociali più basse:

L'idillio inzuccherato se n'è ito. Nei campi non esistono Melibei, né vi sono mai esistiti: nei campi si vive, di consueto, una vita aspra, fra la polvere che soffoca e sotto il sole che brucia. La vita dei campi siciliani, che il Verga ci ritrae, ha del crudo e del crudele. Pure si sente che è alla presenza della verità.

Naturalmente, l'assunzione del modello richiedeva il superamento del difficile scoglio dell'imitazione dello stile, che — scriveva Capuana

— « non è un *cliché* da togliersi a prestito »<sup>1</sup>; anzi, qualche anno dopo, il critico di Mineo arriverà a condannare la « turba di scolaretti » che « dietro l'esempio, mal compreso, del Verga » si era messa « allegramente a proclamare la Comune della sintassi »<sup>2</sup>.

Gli scrittori abruzzesi non furono da meno di quelli delle altre regioni d'Italia e aderirono al progetto di sistemazione della cultura italiana post-unitaria offrendo da diversi punti di vista l'immagine di un territorio che, come gli altri della fascia meridionale, necessitava di un'adeguata attenzione. L'unità politica, se da una parte soddisfaceva le speranze di coloro che per essa avevano combattuto, dall'altra portava con sé sul piano concreto numerosi problemi che ebbero il loro riflesso anche in Abruzzo. La nuova situazione coglieva la regione in uno stato grave di arretratezza socio-economica sul quale allignava e proliferava, tra l'altro, il germe del brigantaggio. Lo sradicamento della maggior parte dei veri liberali, ossia di quella classe dirigente disposta e preparata ad opere di risanamento, aveva determinato il lievitare di un'oligarchia neoguelfa connivente col paternalismo borbonico e, dunque, incline a proteggere lo *status quo*. Tuttavia, grazie ad uomini educati prevalentemente fuori dei confini regionali, la cultura abruzzese proseguiva il suo cammino parallelo agli sviluppi nazionali, sicché non tardarono a penetrare nel territorio i principi fondamentali del positivismo e del naturalismo. Se ne fece garante per molti versi la « Rivista Abruzzese » (1886-1919) di Teramo, ospitando contributi di studiosi della letteratura, del folclore, dell'arte. I demologi, in particolare, che agivano in un'epoca di rinato interesse per le tradizioni popolari (analogamente al lavoro svolto altrove dall'Imbriani, dal Pitré, dal Salomone-Marino, ecc.), spianavano il campo alla conoscenza dei costumi del popolo, offrendo materiale prezioso ai paladini del « vero », ossia a quegli scrittori che assunsero la realtà regionale a soggetto della loro narrativa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L. CAPUANA, *Recensione a Novelle rusticane*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli 1972, p. 93.

<sup>2</sup> *Id.*, *Per l'arte*, ivi, p. 102.

<sup>3</sup> Per un quadro della cultura abruzzese post-unitaria ci sia consentito il rinvio a due nostri lavori: *Le frontiere invisibili. Cultura e letteratura in Abruzzo*, Roma, Bulzoni 1982 e, più sinteticamente, *Abruzzo* (in coll. con C. De Matteis), Brescia, La Scuola 1986.

Negli scrittori abruzzesi dell'area realista (da Ciampoli, allo stesso D'Annunzio del primo tempo, a Giuseppe Mezzanotte, a Fedele Romani, ai poeti dialettali che operano all'altezza degli anni Ottanta, come Gaetano Murolo e Luigi Anelli) il « verismo » in senso lato, da intendersi come polimorfica rappresentazione della realtà regionale, è sempre frutto di un connubio, talvolta inestricabile, di tradizioni popolari librescamente documentate ed esperienza diretta dell'osservatore.

Certo, il tema del verismo regionale abruzzese risulta complesso e sfaccettato, soprattutto se si vuole includere nel quadro la figura di D'Annunzio. Ma ragioni di opportunità consigliano evidentemente di omettere la riproposizione di questioni già ampiamente dibattute<sup>4</sup> e di procedere, invece, attraverso percorsi meno noti; o meglio ancora sarà il caso di affrontare l'esame di un solo scrittore che più di ogni altro risponda al problema di fondo essendosi cimentato direttamente col modello verghiano. Penso infatti a Domenico Ciampoli, giacché Giuseppe Mezzanotte e Fedele Romani, che completano la triade ideale degli scrittori abruzzesi, risolvono in modo del tutto personale il loro

<sup>4</sup> Il tema delle suggestioni verghiane presenti in D'annunzio si ritaglia nell'ambito della più ampia questione « D'Annunzio e l'Abruzzo », sulla quale si dispone di numerosi contributi. Fra questi vanno segnalati almeno: G. CIPOLLONE, *Rassegna di studi critici su D'Annunzio e l'Abruzzo*, in « Critica Letteraria », XVII (1977), pp. 787-800; AA.VV., *Gloria alla Terra! Gabriele D'Annunzio e l'Abruzzo*, Pescara, Editrice Dannunziana Abruzzese 1963; E. PARATORE, *Studi dannunziani*, Napoli, Morano 1966; R. BIORDI, *Gabriele D'annunzio e la terra d'Abruzzo*, Roma, Palombi 1967. Attenzione particolare meritano gli scritti di Ermanno Circeo, Mario Pomilio, Paolo Toschi, Nicola Ciarletta, in AA.VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori 1968; IVANOS CIANI, *Storia di un libro dannunziano: Le novelle della Pescara*, Milano-Napoli, Ricciardi 1975; AA.VV., *D'Annunzio giovane e il verismo*, Pescara, Centro Studi Dannunziani 1980; P. GIBELLINI, *Introduzione a Terra vergine*, Milano, Oscar Mondadori 1981 (poi in *Logos e Mythos*, Firenze, Olschki 1985 e ora anche come *Introduzione* a G. D'Annunzio, *Racconti*, Brescia, La Scuola 1992).

Di recente la problematica è stata ulteriormente sviluppata da un convegno specifico: AA.VV., *D'Annunzio e l'Abruzzo*, Pescara, Centro Studi Dannunziani 1988 (con interventi di E. Paratore, Ivanos Ciani, Raffaele Colapietra, Umberto Russo, Ermanno Circeo, Ottaviano Giannangeli, Francesco Desiderio, Vito Moretti). V. anche i saggi di O. GIANNANGELI, *D'Annunzio e l'Abruzzo. Storia di un rapporto esistenziale e letterario*, Chieti, Solfanelli 1988 e le accurate indagini di F. NICOLOSI, *D'Annunzio e Verga*, in ID., *La narrativa italiana tra Otto e Novecento. Verga, D'Annunzio, Pirandello*, Chieti, Vecchio Faggio 1992, pp. 121-156 e di F. JENGO, *Ancora sulle "auctoritates" della prima narrativa dannunziana*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti 1991, pp. 225-233.

rapporto con lo sperimentalismo verista. Il primo si accosta alla vita provinciale attraverso lo specchio di una precisa coscienza storica, tesa a rilevare le grettezze e le immoralità dell'ambiente in cui lo scrittore si era ridotto a vivere; le forme della rappresentazione si arricchiscono in lui di un'originale *fictio* eroicomica, di un tono umoristico derivato dalla frequentazione di un autore come Dickens, dal quale Mezzanotte eredita anche l'osservazione del comportamento tipologico e la caratterizzazione esteriore dei personaggi; l'umorismo nasce nel racconto dal senso del contrasto, come sarà in Pirandello, ossia dall'improvviso catapultarsi di una situazione seria in una ridicola <sup>5</sup>.

Trascurando poi altre esperienze minori (ma tra esse andrà pur ricordata quella ben nota di Edoardo Scarfoglio con *Il processo di Frine* [1884], un lungo racconto di ambiente abruzzese vicino ai moduli veristici), la narrativa memorialistica di Fedele Romani (*Colledara*, 1907; *Da Colledara a Firenze*, 1915), propone al lettore la vita di un paesino del teramano ritratta nelle sue condizioni di arretratezza culturale e sociale, attraverso i problemi che ne minavano il quieto vivere appena dopo l'Unità, ma soprattutto rievocata nel rimpianto della serena esistenza della famiglia patriarcale. L'impronta di concretezza della scrittura può dirsi in Romani più di matrice manzoniana che verghiana e si risolve spesso in sfogo immediato o in una nostalgia soddisfatta attraverso la messa a punto di una memoria vigile, che rivisita i luoghi dell'infanzia, le abitudini ataviche, i fatti e le persone di un mondo scomparso. Nell'andamento pacato della narrazione si ha l'esatta radiografia d'una comunità, di un microcosmo contadino regolato da leggi semplici ed essenziali che il progresso ha irrimediabilmente corrotto e infranto. Insomma, quella di Romani è la testimonianza di un intellettuale deluso dal nuovo stato di cose, che prospetta le vicissitudini di un borgo remoto d'Abruzzo dopo l'Unità, quando era crollata la fede nei costumi e nei riti tradizionali nel miraggio d'una vita diversa.

A differenza di Mezzanotte e di Romani, invece, Domenico Ciampoli può essere senza ombra di dubbio affiliato, almeno a prima

<sup>5</sup> Su Mezzanotte cfr. il nostro vol. *Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento tra giornalismo e letteratura*, Bergamo, Minerva Italica 1976, l'*Introduzione* di Antonio Palermo alla rist. della *Tragedia di Senarica*, Bologna, Cappelli 1977 e quella di Mario Cimini al romanzo inedito *La serrata di Pian d'Avenna*, Roma, Bulzoni 1991.

vista, a quella classe di « scolaretti » di cui parlava il Capuana. Lo provano i suoi racconti, ma anche l'ammirazione esplicita da lui nutrita nei confronti di Verga: « Siete voi così felice nella forma! Leggo la " Rassegna " e vi ammiro spesso » <sup>6</sup>.

Tuttavia, non sarà tanto il caso di dimostrare una troppo facile dipendenza o inferiorità del Ciampoli da Verga, quanto di delineare una personalità che se dall'imitazione dell'autore di *Vita dei campi* acquista forza e importanza, è comunque capace di assorbire e rielaborare molteplici e disparate influenze, dando al suo verismo un carattere eclettico. Il suo merito infatti non fu quello di aver avanzato nuove proposte, ma di essere stato scrittore attento ai fenomeni letterari della sua stagione. Se fu ricettivo nei confronti di Verga, lo fu anche rispetto a D'Annunzio novelliere e agli scrittori che capitavano sotto le mani dell'onnivoro traduttore e divulgatore di letterature straniere, specialmente slave. La premessa a *Trece nere* (1882) contiene già alcuni elementi significativi della poetica ciampoliana: l'immagine di un Abruzzo primitivo e selvaggio, solitario e impenetrabile, ove scoppiano grandi passioni e dove la « povera gente » è buona e « forte come la quercia de' dossi ». Accanto a questi elementi naturalistici e antropologici non si cela il proposito politico-sociale di chi ha intenzione di riscattare le plebi oppresse (« il grido di chi vuol lavoro e pane ») e quello demologico di studiare le « usanze strane » che scompaiono con l'avanzare del progresso.

Queste tessere, variamente combinate tra loro, disegnano la fisionomia del narratore abruzzese, che certo non sfigura nella frastagliata geografia del realismo provinciale post-unitario <sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Lettera a Verga del 5 gennaio 1882 in G. OLIVA, *Le frontiere...*, cit., p. 187.

<sup>7</sup> Domenico Ciampoli non ha certo goduto in passato di una grande fortuna critica, se si toglie il breve intervento del Croce (*Letteratura della Nuova Italia*, vol. V). Tuttavia, non sono mancati tentativi volti a catalogare la vasta bibliografia ciampoliana (novelle, romanzi, studi critici ed eruditi, traduzioni): P. CODINI, *Bibliografia d'uno scrittore abruzzese: Domenico Ciampoli*, in « Rivista Abruzzese », XXX (1917), fasc. V, pp. 247-257, ma soprattutto R. AURINI, *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, vol. V, Teramo, Edigrafital 1973, pp. 210-255 e G. SORGE, *Indicazioni bibliografiche*, nell'opuscolo *Domenico Ciampoli* edito a cura del Comune di Ateessa, Pescara, Botolini 1981, pp. 27-36. Di recente è da registrare un risveglio di interesse per i testi ciampoliani, come mostrano alcune pregevoli ristampe: *Fiabe abruzzesi*, rist. anast., Bologna, Forni 1976; *Fra le selve*, *Introduzione* di T. Ferri, ivi, 1981; *Antologia ciampoliana*, a cura di T. Ferri, *Prefazione* di T. De Mauro, Lanciano, Carabba 1983; *Trece nere*, a cura di D. Redaelli,

2. Nel tracciare i parametri entro i quali è possibile inquadrare il Ciampoli narratore regionalista e rusticano, attento alle tradizioni popolari della sua terra, non si può prescindere dal richiamare il programma di alcune riviste post-unitarie che fecero scuola negli anni '70 e '80, quelli della formazione dello scrittore: la « Rivista Minima », la « Rassegna Settimanale », la « Rivista Nuova », per citare le più significative. Al primo (*Orso*, in « Rivista Minima », n. 5, maggio 1879; *Storiella azzurra*, n. 12, dicembre 1879) e all'ultimo (oltre alcune traduzioni, vi compaiono tre novelle, poi raccolte in *Racconti abruzzesi: Sul lago*, in « Rivista Nuova », I, 1879, pp. 18-25 e 56 sgg.; *La scema*, ivi, 1879, pp. 175-181 e 215-219; *Il guardiaboschi*, ivi, II, 1880, pp. 3-11) di questi periodici Ciampoli collaborò, mentre nel secondo, del quale era assiduo lettore, vide favorevolmente recensiti i suoi *Racconti abruzzesi* (« Rassegna Settimanale », 28 marzo 1880); egli stesso darà vita ad Atessa ad un giornalino locale, « La Palestra dei Giovani » (1878), sulla scia degli esempi più celebri.

Il successo della « Rivista Minima », di cui si fecero portavoce intellettuali come Salvatore Farina e Vittorio Bersezio, era assicurato dal moderatismo delle proposte, tra cui il largo credito accordato ai « miti affetti familiari della tradizione narrativa risorgimentale », l'elogio tributato alla « semplicità rusticana » e agli « ingenui costumi »<sup>8</sup>. Dal canto suo la « Rassegna Settimanale », con altro impegno e intenti diversi, si dedicava « allo studio della miseria nelle campagne, costituendo [...] un catalogo di documenti umani e sociali », e « se una certa zona "cittadina" del verismo viene illuminata dalla divulgazione zoliana e dall'attività del gruppo milanese, è anche vero che quella regionalista, pur collegata al precedente rusticano del Risorgimento [...] riceve da questo inventario fiorentino un piano operativo »<sup>9</sup>.

Lo studio delle « condizioni presenti delle classi bisognose » e quello delle varie realtà regionali poteva — secondo gli intenti della « Rassegna » villariana — « cooperare alla maggiore unificazione in-

Chieti, Vecchio Faggio 1990; *Fiabe abruzzesi, Introduzione* di G. Oliva, Chieti, Solfanelli 1994. Da segnalare, infine, il convegno di studi tenutosi nel 1981 ad Atessa, che ripropone ad ampio raggio le prospettive storico-culturali entro cui si muove la poliedrica attività dello scrittore: AA.VV., *Domenico Ciampoli*, Lanciano, Carabba 1982; per un resoconto cfr. G. OLIVA, in « Lares », XLVII (1981), n. 3, pp. 473-476.

<sup>8</sup> R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, p. 226.

<sup>9</sup> Ivi, p. 252.

telletuale e morale della nazione », dato che l'Italia non conosceva se stessa. Con fervore erano dunque recensite sulla rivista le prove narrative del piemontese Sacchetti (13 gennaio 1878), del calabrese Misasi (25 dicembre 1881) e dell'abruzzese Ciampoli (18 marzo 1880), che prospettava una provincia meridionale fino ad allora inedita sul piano letterario. Ma, sebbene l'eventualità di un proficuo risultato sul piano sociale non venisse trascurata manifestando direttive filantropiche e riformistiche o di rigenerazione morale della città nel recupero di affetti sinceri e di virtù spontanee, l'attenzione principale cadeva sul versante antropologico dei costumi e delle tradizioni della gente. L'origine di tale atteggiamento va rintracciata nel principio romantico, espresso già dal Correnti e ripreso anche dal Verga, che contrapponeva alla uniformità della borghesia in ogni parte d'Europa, la varietà delle plebi rustiche, con le loro differenze naturali <sup>10</sup>. Inoltre, i costumi della provincia offrivano « la possibilità di sperimentare la nuova letteratura senza cadere nella imitazione dei francesi e nei vietati meandri delle passioni dumasiane, e di porre fine al quasi ventennale lamento sulla mancanza di una "società" con caratteri certamente italiani » <sup>11</sup>.

Sul Ciampoli, naturalmente portato ad orecchiare con facilità temi, motivi e soluzioni stilistiche, agivano, accanto alle enunciazioni teoriche e ai programmi delle riviste, le suggestioni di alcuni modelli letterari da cui egli può aver tratto lo spunto a rivolgersi alle tradizioni locali per dar colore alla narrazione. Se Petitto di Longano, il prefatore di *Fiori di monte*, aveva richiamato i nomi di Auerbach, di Cosciense e di Dickens (dello scrittore inglese Ciampoli aveva tradotto il racconto *Nemesi*, 1882) e tra gli italiani della Percoto, il censore dei *Racconti abruzzesi* sulla « Rassegna Settimanale » era giunto persino ad accusare lo scrittore di Atessa di non aver « saputo evitare reminiscenze di letture fatte ». La critica più recente ha rinviato giustamente al Farina e al Bersezio <sup>12</sup> per il folklore e la filantropia contenuti in alcuni testi, ma non va dimenticato l'influsso di due scrittori meno genericamente diffusi e imitati, ai quali invece Ciampoli aveva dedicato particolare attenzione: Ivan Turgenev e Leopold von Sacher-Masoch.

<sup>10</sup> Cfr. C. CORRENTI, *Della letteratura rusticale*, in « Rivista Europea », marzo 1846, ora in appendice a G. CARCANO, *La Nunziata*, Milano, Serra e Riva 1984.

<sup>11</sup> R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., p. 285.

<sup>12</sup> Ivi, p. 269.

Di Turgenev Ciampoli curò la traduzione dei *Racconti russi*, pubblicati da Treves nel 1884; ma già nel 1881 ne aveva steso un profilo per il « Fanfulla della Domenica » (1 maggio), in cui vantava tra l'altro di essere in corrispondenza epistolare con lui. Più che derivazioni precise, comunque, da Turgenev Ciampoli sembra desumere un atteggiamento di amore per la terra d'origine, descritta con pittura minuziosa, e per i suoi abitanti, soprattutto i più umili la cui povertà e miseria egli avrebbe narrato « senza imboccare la tromba del rivoluzionario o salire sul pulpito del predicatore »<sup>13</sup>. Naturalmente, osserva Michail Michailovic Ivanov, uno dei pochi studiosi ad accorgersi dell'importanza del Ciampoli traduttore, che:

sono troppo diverse le condizioni di vita del contadino russo da quello italiano [...] Ma egli è vicino alla natura, ha conservato una moltitudine di vecchie credenze che lo avvicinano alla madre terra, alla grande Demetria, e questa circostanza, come una certa comunanza di ordinamenti economici, lo avvicina al contadino russo<sup>14</sup>.

Dal canto loro, i *Racconti galliziani* di Leopold von Sacher-Masoch furono editi nel 1881 dal Treves e Ciampoli, che ne era il traduttore, li presentava per la prima volta al pubblico italiano premettendo al volume un profilo bio-bibliografico dell'autore. « Pittore della natura selvaggia e dell'uomo primitivo », egli primeggia — secondo Ciampoli — nella rappresentazione dei « costumi locali », la cui conoscenza, insieme a quella delle « leggende » e al « gusto del meraviglioso » del popolo, ha appreso dalla « nudrice, contadina della *Piccola Russia* ». Erano queste le caratteristiche che più importava al Ciampoli di rilevare e che facevano di Sacher-Masoch, dopo Turgenev, un altro valido esempio da seguire. Egli era insomma suggestionato dagli scrittori stranieri cantori di « terre vergini », tra i quali includeva anche Bret-Hart dei *Racconti californiani* (da lui tradotti nel 1880)<sup>15</sup> e avrebbe voluto annoverare se stesso. Animato dalla volontà di ricostruire la storia e la cultura

<sup>13</sup> D. CIAMPOLI, *Studi letterari*, Catania, Giannotta 1891, pp. 369-380.

<sup>14</sup> La citazione è tratta dai *Saggi di letteratura contemporanea* (1902) dello studioso russo, in *Domenico Ciampoli*, opuscolo edito a cura del Comune di Atessa, cit., p. 23.

<sup>15</sup> H. BRET-HART, *Nuovi racconti californiani*, Milano, Brigola 1880.

della regione d'origine, il giovane Ciampoli si era dedicato a minuziose indagini che procedevano in due direzioni: lo studio delle civiltà del passato, che approdava e racconti infittiti di citazioni e digressioni e la « ricerca di usanze e rituali secolari tramandate di padre in figlio », ricostruite accordando fiducia « sia al documento storico che a quello fantastico, patrimonio orale di un popolo scarsamente alfabetizzato »<sup>16</sup>.

In realtà egli credeva nella validità del lavoro dello scrittore che ricrea, ordina e nobilita « i grandi tesori di poesia vivente nelle tradizioni popolari », come si espresse per Puskin<sup>17</sup>. E a sostegno di questa convinzione precisava che « I racconti popolari, diventando materiale alla più nobile arte, perdono la rozzezza e il meraviglioso che non è più necessario »<sup>18</sup>. In *Trece nere*, del resto, è possibile approntare un vero e proprio campionario di usanze utilizzate sfruttando il materiale raccolto da Antonio De Nino in quegli anni<sup>19</sup>. Basterà come esempio la novella *La strega*, ove l'esile filo della vicenda lega tra loro usi e credenze relativi alla superstizione delle streghe, alla gravidanza, all'allattamento, alla previsione del sesso del nascituro e alla cura del neonato. Va da sé, comunque, che Ciampoli nell'illustrare feste, costumi, usanze, devozioni, superstizioni, pregiudizi, evita di riportarli come potrebbe fare il raccogli-tore di tradizioni popolari e cerca di fonderli con la narrazione<sup>20</sup>, insomma, di rappresentarli, con tutte le difficoltà con cui lo scrittore

<sup>16</sup> T. FERRI, *Introduzione a Fra le selve...*, cit., pp. 6-7.

<sup>17</sup> D. CIAMPOLI, *Alessandro Puskin*, in « Fanfulla della Domenica », 6 febbraio 1881.

<sup>18</sup> ID., *La tradizione in Omero*, in *Studi letterari...*, cit., p. 110.

<sup>19</sup> Nel 1879 era uscito il primo volume di A. DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, (Firenze, Barbèra), seguito nel 1881 dal secondo. Dall'uno e dall'altro Ciampoli attinge a piene mani, come prova il seguente spoglio per argomenti: *Usi delle sette minestre nella notte di Natale* (De Nino, vol. I, 4-5 e TN [= *Trece nere*] 239); *Costume della scannese* (De Nino, vol. I, 29-31 e TN 119-120); *Usi della "cappa" per il lutto* (De Nino, vol. I, 67-68 e TN 175, 215, 243 e 277); *Abluzioni alla festa di S. Agata* (De Nino, vol. I, 95-96 e TN 315-328); *Festa di S. Giovanni*, (De Nino, vol. I, 104, 107, 114-115 e TN 84); *Mensa della festa dei morti* (De Nino, vol. I, 121-122 e TN 35-37); *Le streghe "succiano" il sangue* (De Nino, vol. I, 143-145 e TN 158-159); *Accorgimenti per la gravidanza* (De Nino, vol. II, 20-23 e TN 149-151); *Previsione del sesso del nascituro* (De Nino, vol. II, 23-24 e TN 151).

<sup>20</sup> Sul rapporto tra sedimento folkloristico e narrazione in Ciampoli cfr. la nostra *Introduzione a D. CIAMPOLI, Fiabe abruzzesi...*, cit.

abruzzese risolve sul piano narrativo l'avvertito dibattito sull'eclissi dell'autore e, dunque, il suo rapporto con Verga.

3. Se in genere Verga conduce rapidamente la novella alla conclusione, limitandosi a riferire il succedersi delle azioni dei personaggi, Ciampoli non crede che la caratterizzazione di questi sia sufficiente a giustificare il loro operato. Anche in *Jeli il pastore* e in *Rosso Malpelo*, dove pure l'innesto del pensiero dei protagonisti determina la focalizzazione plurima del testo (a differenza delle altre novelle di *Vita dei campi*, in prevalenze gestite dal narratore popolare), in realtà l'omicidio del primo e il suicidio del secondo sono preparati in modo diverso da come avviene nella novella *Trece nere*, che dà il titolo alla raccolta ciampoliana. Qui, prima della catastrofe, per tre pagine si scandagliano i pensieri del protagonista Sante Iori, fino a quando l'autore conclude: « Era in questo stato d'animo quando [...] » (TN 30-33), e così segue il fatto. Ma, nonostante questa fondamentale diversità, il modello verghiano agisce su Ciampoli nella scelta dei « tipi » e delle vicende stesse in cui i personaggi sono coinvolti. Quasi tutte le figure femminili della raccolta hanno qualche tratto che le imparenta con la Gnà Pina verghiana. Mariuccia che « si drizzava alta, poderosa, cogli occhi spalancati, le narici larghe » e « pareva sfidare quel gentame » (TN 25); la Moraiuola che « miete e miete, pazza di calore e di sete » e la cui selvaggia sensualità pare aver stregato Naccio (*La mietitrice* 86-88); Graziella che « aspettava tante carezze, tanti baci, avea bisogno di sentirsi una mano fremente tra i capelli nerissimi, un petto anelante sul cuore ardente » (*La strega* 145); la Brigantessa che « oramai toccava quasi la quarantina ed era sempre bianca più del latte e fresca più della neve », che « aveva stregato » il suo uomo « e gli succhiava il cuore e le tasche » (*Michelaccio* 182); paiono tutte riprendere qualcosa della Lupa: la ferezza, la sensualità, l'aggressività, l'ostinazione, la forza. Ma è la Bastarda il personaggio che più le si avvicina. Analoga è la descrizione fisica delle due donne:

VERGA

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. (*La Lupa*).

CIAMPOLI

La Bastarda era un donnone alto, scalzo, con braccia e seno poderosi, con un guarnello a sbrendoli e la chioma nera arruffata e ricciuta che le pendeva in trecce scinte sulle spalle mezzo nude, abbronzate dal sole e dal freddo. (*Sylvanus* 50).

E così come in Verga « Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare [...] », così in Ciampoli « Le donnette dei villaggi vicini ne avevano inteso parlare come d'una strega brutta o d'una fata dagli occhi neri, e ne avevano paura » (*Sylvanus* 50).

Ugualmente dicasi a proposito del rapporto con gli uomini:

VERGA

[...] si spolpava i loro figlioli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi di satanasso, fossero stati davanti all'altare [...].

CIAMPOLI

Gli stessi montanari tremavano di lei ch'ella aveva nelle carni e negli occhi non so quale malia da innamorarli d'un lampo e gettarli poi nel peccato mortale (Ivi 50)

Ciampoli, inoltre, racconta «dov'era nata », « donde era venuta », come avviene per quasi tutti i personaggi di *Trecce nere*; ben diversamente la Lupa resta avvolta in una mitica atemporalità. Tuttavia, le derivazioni dal modello continuano, così che troviamo la giustificazione del soprannome animale:

VERGA

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai di nulla.

CIAMPOLI

e la chiamavano Bastarda, perché l'aveva allattata l'asina di Zia Rosaria [...] (Ivi 50).

Accomuna ancora i due testi la presenza dell'ecclesiastico, che in Ciampoli non è preda dell'avidità sessuale della donna, ma è un fervido missionario, pur destinato all'insuccesso:

VERGA

Per fortuna la Lupa non veniva mai in chiesa né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi.

Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei.

CIAMPOLI

Il curato, che si mischia sempre in tutto, ci fece su una predica [...]. Alcuni assicuraron che il curato medesimo l'andasse cercando per farla venire in chiesa e convertirla, ma che riportasse un fiasco colossale, ché di chiese e di santi ella non voleva saperne e non metteva piede ne' borghi e nei casali, nemmeno quando ci venivano i lupi [...] (Ivi 51).

È agevole constatare come la potente e incisiva caratterizzazione della Gna' Pina venga sempre stemperata nella Bastarda, la cui figura per di più pare incoerente con gli episodi narrati in seguito: teneramente innamorata di Masu, segretamente infelice della sua condizione di emarginata, persino timorosa e pudica con gli operai della vallata, attratta dal mondo civile fino a che vi si integrerà, verrà punita per questo dal compagno con la morte.

Anche Masu, il pecoraro, deriva da un personaggio verghiano: il guardiano di cavalli Jeli. Come questi, Masu è un orfano abbandonato a se stesso, un 'primitivo' chiuso nel suo mondo. Interessante, in questa novella, il proliferare di comparazioni e metafore tratte dal mondo naturale, quasi un tentativo da parte di Ciampoli di condurre il racconto, se non secondo la competenza linguistica del pecoraro, almeno rispettando le sue possibilità di esperienza. Termini di paragone per Masu sono lupi, serpi, sparvieri, orsi, aquile, falchi ecc. e il narratore stesso se ne serve, al di fuori dei discorsi diretti e indiretti del protagonista, a significare una immedesimazione col personaggio di tipo verghiano. Non propria di Jeli, docilmente sottomesso alle leggi economiche, naturali per lui al pari di quelle fisiche, è però la ribellione di Masu contro la civiltà, il progresso, identificato con la vaporiera. È questo l'unico personaggio della raccolta ciampoliana, forse con la Zingara, che vive al di fuori del contesto sociale, ma anch'egli con la società e le sue leggi si scontra inevitabilmente. In un suo monologo interiore, infatti, egli mostra di essere cosciente della propria emarginazione:

E chi gli toglieva tutto? Perché il babbo s'era fatto brigante e la mamma n'era morta? Chi gli aveva tolto fino le pietre della casuccia? Chi attirava quella donna sua? Giù nella vallata, quella gente dai calzoni lunghi, sì; perché essi dovevano essere i padroni che rubavano alla povera gente, come diceva il babbo, le greggi e le mogli. (Ivi 64).

La lotta contro l'ingiustizia e lo sfruttamento è una delle « passioni » che anima i personaggi delle novelle. Se la denuncia di mali quali la miseria, l'ignoranza, l'oppressione percorre un po' tutte le novelle di *Trecce nere*, tuttavia il paladino delle rivendicazioni degli sfruttati è Michelaccio, protagonista della novella omonima. Anch'egli intrattiene qualche rapporto genetico con i « vinti » verghiani, con i quali non condivide però la « rassegnazione coraggiosa a una vita di stenti ». Come 'Ntoni egli è un ribelle: « Da quando aveva fatto il soldato, di padroni non voleva saperne più, e non voleva saperne neppure del bidente di sette libbre e del piccone » (*Michelaccio* 169); « Non per niente aveva fatto il soldato: man mano s'era accorto che i padroni non sono più i padroni, ma ladri » (Ivi 178). Come 'Ntoni egli rifiuta, oltre il lavoro, anche la sapienza cristallizzata in proverbi del *pater familias*, ovvero l'attaccamento alla tradizione in nome di un rassegnato immobilismo: fra i suoi « miti desideri », quando si placa l'impeto di rivolta, c'è anche quello che « il vecchio babbo » possa un giorno cessare di raccontare « la vita del vecchio Guidone, che tornò al mondo per dirci meglio di millanta proverbi » (Ivi 179). Un'altra immagine, quella di Turiddu, è sfruttata da Ciampoli per definire Michelaccio. Lo provano la sua passionale irruenza che esplose in analoghe minacce:

VERGA

Turiddu come lo seppe, santo divolone! voleva trargli le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel Licodia! (*Cavalleria Rusticana*).

CIAMPOLI

Michelaccio non sapeva niente, perché sacramento! avrebbe fatto trecce con le budella del signorino (*Michelaccio* 202);

così come l'esito luttuoso della vicenda: l'uccisione finale, diversamente motivata, ma sempre in difesa dell'onore, è accompagnata dagli stessi

elementi: lo sfolgorare del coltello, il grido soffocato, la presenza, per contrasto, della madre:

VERGA

[...] compar Alfio lo raggiunse con un'altra botta nello stomaco e una terza nella gola. — e Tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato. Ora tua madre lascerà stare le galline. Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava e non poté profferire nemmeno: — Ah! mamma mia! (*Cavalleria Rusticana*).

CIAMPOLI

[...] e gli era parso di udire la voce della mamma [...] — Trema tu cane! — rispose il giovane afferrandolo d'improvviso con la manca alla gola, e brandendo con la dritta il coltellaccio aguzzo. Il signorino non poté gridare; vide il braccio tatuato, lesse il nome di Maria; sentì la lama gelata nel petto... — Là — fece poi Michelaccio, gettandolo nello stagno. (*Michelaccio* 214).

Da una parte, dunque, uomini focosi, passionali, istintivi, fieri, legati a un codice comportamentale fisso che vuole salvo l'onore innanzitutto, ma al fondo buoni e miti; dall'altra donne altrettanto passionali, ma sempre vittime sia che tradiscano sia che siano tradite.

A nessuno dei protagonisti di *Trece nere* si addice l'etichetta di « bell'originale » e tanto meno di « matto », che il narratore di *Pentolaccia* assegna ai soggetti delle sue storie, proprio perché essi sono l'espressione di un comportamento che esige la vendetta per il tradimento. Lo scontro, in queste novelle, non è fra passione individuale e leggi sociali, come in Verga, dove la collettività deride l'« insipienza » di Turiddu, di Pentolaccia o di Jeli, oppure denuncia l'« intervento diabolico » nel caso della Lupa o dell'amante di Gramigna, ma è tutt'al più tra due culture: quella primitiva dei personaggi e quella evoluta dell'autore e dei lettori.

4. Nei racconti ciampoliani accade di imbattersi in brani dove la voluttà, la sensualità dei personaggi è eccitata dalla natura, dai suoi colori, profumi e brusii, dallo spettacolo di flora e fauna in amore.

Ecco il primo esempio che incontriamo nella raccolta:

[Sante Iori] guardava delle bande di passerotti svolazzare fra il timo, i ginepri, i rosmarini e gli agrifogli spinosi; e li vedeva poi scomparire tra i verdi padiglioni della boscaglia, dove le querce parevano tanti colonnati perduti negli sfondi di luce lontani lontani. Il sole pioveva fra le ombre un chiarore di notte d'estate, un tepore voluttuoso; su per gli alberi, in mezzo ai cespugli, lungo le fratte cantavano gli uccelli una musica ebbra di amore, pei sentieri si avvicchiavano le serpi mandando languidi fischi; tratto tratto dalle praterie giungevano i nitriti delle libere cavalle; pei meandri, fra le erbe alte, tra i rami correva un brusio, un sussurro che sembravano voci sommesse; Sante Iori sudava [...] (TN 12).

È del tutto lecito parlare di « sensualità panica », rinviando per questo al D'Annunzio dei bozzetti « esuberanti e carnali » di *Terra Vergine*, ove si realizza la fusione tra natura ed essere umano e domina la provocante lussuria di piante e animali, l'abbandono alla strapotente e irresistibile forza naturale. Tuttavia, la facile deduzione che Ciampoli dipenda dal più giovane conterraneo si scontra con un dato di fatto: la novella *Trece Nere*, apparsa in rivista il 17 aprile 1881, aveva preceduto, seppur di qualche giorno l'uscita nel « Fanfulla della Domenica » di *Frà Lucerta*, il primo bozzetto dannunziano denso di elementi 'naturalistici'. In realtà, Ciampoli per incastonare nei suoi racconti brani circoscritti in cui elevare lo stile e dar prova di abilità descrittiva e D'Annunzio per dirigere e raffinare la sua connaturata sensibilità visiva, uditiva, olfattiva, la sua istintiva sensualità, attingono in larga parte alla *Faute de l'abbé Mouret* di Emile Zola<sup>21</sup>.

Se D'Annunzio riusciva a conciliare a modo suo Verga e Zola, l'elettismo portava Ciampoli piuttosto ad accostare o a giustapporre soluzioni stilistiche diverse. Così le derivazioni da Zola in *Trece Nere* sono localizzabili con sicurezza: oltre al brano citato se ne possono isolare altri: uno ancora nella novella eponima (p. 26), uno in *Sylvanus* (pp. 54-55), uno in *Biscione* (p. 117-118) e uno in *Michelaccio* (p. 193). Ma analizziamo attentamente come si esercita l'imitazione. Le particolarità stilistiche e i motivi che Ciampoli riprende da Zola si

<sup>21</sup> Si deve a Guy Tosi la ricostruzione di una fitta trama di riscontri tra il romanzo zoliano e le prime opere dannunziane. Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio, il realismo e il naturalismo francese*, in AA.VV., *D'Annunzio giovane e il verismo*, cit., pp. 106-127. Ma vedi anche ID., *D'Annunzio e « La faute de l'abbé Mouret »*, in « Quaderni del Vittoriale », marzo-aprile 1979, pp. 5-16.

possono tutti ritrovare nelle contemporanee prove dannunziane. Basti pensare all'uso che entrambi fanno della rassegna floreale.

#### D'ANNUNZIO

[...] era venuto su un intero popolo di fiori: macchie, strisce di geranii, di peonie, di ranuncoli orientali che coprivano con le sonorità superbe della loro gamma rossa le note tenere delle clematidi, dei gigli, dei mughetti; ciocche di lilla che confondevano il loro gridellino chiaro con il turchino pallido dei giacinti; e poi cespiti di rose, ciuffetti di vainiglia, mazzi di amorini, tulipani crocei, narcisi dorati, una sinfonia varia e possente di colori e di profumi che vibrava al gran sole di messidoreo. (*Frà Lucerta*).

#### CIAMPOLI

[...] tra i capelli, lungo le trecce, giù nel petto, alla vita s'intrecciavano, pendevano, si drizzavano margherite, gigli di macchia, ginestrelle, papaveri, rosolacci, ciocche di viole gialle, pannocchie di vitalbe, coccole di ginepri, ombrelle di cicuta: era un'orgia di colori e di profumi. (*Sylvanus* 54).

L'uno e l'altro, comunque sono debitori di Zola, il quale si sa che nel preparare il romanzo accumulò una collezione di nomi di fiori, di frutti, di alberi, di insetti, di uccelli, quasi volesse raccogliere tutte le specie viventi nel parco del Paradou, figura del biblico Eden. Si sarà notata in D'Annunzio la « sinfonia di colori e di profumi », una fusione di tutti i sensi e di tutte le arti, ugualmente presente nel giardino zoliano e che corrisponde perfettamente all'« orgia di colori e di profumi » di Ciampoli. Questi, pur se meno ardito nelle sinestesie (ricordiamo però i « baci di profumi ») non tralascia mai di riportare nella stessa pagina osservazioni sui suoni (in genere canto d'uccelli e stormire di fronde), sui colori (a volte nobili quanto quelli dannunziani: rosato, basalto, opalino, violaceo, latteo, fosforico), sui profumi. Ma questa non è ancora la vera peculiarità del romanzo zoliano, che risiede invece nella vivificazione della natura che si rinnova, nel suo immenso e perpetuo travaglio di fecondazione, nella giovinezza, nella potenza, nella sensualità che fanno del parco del Paradou « un gachis de verdure », « une débauche de végétation », « une grande fornication »<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> E. ZOLA, *Le Rougon-Macquart*, vol. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade 1960, p. 1409.

Leggiamone un brano esemplificativo:

Du parterre, arrivaient des odeurs de fleurs pâmées, un long chuchotement, qui contait les noces des roses, les voluptés del violettes; et jamais les sollicitations des héliotropes n’avaient eu une ardeur plus sensuelle. Du verger, c’étaient des bouffées de fruits mûrs que le vent apportait, une senteur grasse de fécondité, la vanille des abricots, le musc des oranges. Les prairies élevaient une voix plus profonde, faite des soupirs des millions d’herbes que le soleil baisait, large plainte d’une foule innombrable en rut, qu’attendrissaient les caresses fraîches des rivières, les nudités des eaux courantes, au bord desquelles les saules rêvaient tout haut de désir. La forêt soufflait la passion géante des chênes, les chants d’orgue des hautes futaies, une musique solennelle, menant le mariage des frênes, des bouleaux, des charmes, des platanes, au fond del sanctuaires de feillage <sup>23</sup>.

Un’atmosfera simile a quella creata da Zola avvolge le campagne e le foreste abruzzesi, descritte da Ciampoli con la stessa stupita, estatica ammirazione, in un crescendo di coinvolgimento dei sensi:

Lungo le vallionate biondeggiava un mare di spiche; l’aria pesante pareva oro fuso; le capanne abbruciavano al sole [...]; un gran silenzio regnava vicino, lontano, intorno: era una malinconia di splendori, un’arsura di vita, una febbre di terra e di cielo. Dal bosco venivano tratto tratto ondate di frescura [...], o colla frescura profumi acri di pino, di ginepro, di alloro: Mariuccia le sorbiva a pieni polmoni, guardando avidamente l’immenso oceano di fogliame che si stendeva giù per le montagne; [...] pensò alle limpide sorgenti nascoste fra macigni bianchi ed erbe tenere; ai chioschi di verdura tappezzati di edera, di musco, chiusi alla luce, molli; alle grotte profonde donde pendevano festoni simili a colonnati [...], sentì la lussuria delle macchie [...] (*Trece Nere* 26).

Anche in Ciampoli spesso l’impulso della natura è reso sensibile attraverso tutta una serie di fremiti che la percorrono: brusii, sussurri, voci sommesse, canti flessuosi, baci, brontolii, crepitii, fruscii, effluvi, stormire e alitare ecc. La natura, così vivificata, viene a trovarsi in un rapporto di primordiale identità con l’uomo; o meglio, è l’uomo che, sopraffatto da questa potenza irresistibile, cede alla naturalità dell’istin-

<sup>23</sup> Ivi, pp. 1407-1408.

to recuperando la condizione originaria pre-culturale, di fusione panica. La natura, con lo spettacolo continuo dei suoi « accouplements », non è solo spettatrice e complice degli amori dell'uomo, ma esige, richiede, comanda imperiosamente la sottomissione di questi alle sue leggi, alla « fatalité de la génération ». In *Trece nere* però non sempre l'impulso può venire assecondato, col risultato di una frustrazione macerante, analoga a quella di cui è vittima il Frà Lucerta dannunziano. È il caso di Sante Iori, che suda e si torce, e di Biscione, che guarda le serpi strisciare, avvolgersi in spire, avvinghiarsi tra loro, che sente « per le vene quella festa voluttuosa di luce e di calore », ma non può far altro che tendere le braccia, cacciarsi le mani tra i capelli, gettarsi per terra fra la polvere.

Ma riprendiamo il confronto tra Ciampoli e Zola alla ricerca di derivazioni meno generiche che provino indubitabilmente una diretta influenza del secondo sul primo. A sollecitare il narratore abruzzese, più che il romanzo nel suo complesso, dovette essere la parte centrale e in particolare il capitolo XV del II libro, in cui Serge e Albine finalmente si congiungono all'unisono con la natura del parco. Qui si concentrano gli elementi, le immagini che Ciampoli riprende quasi testualmente.

Del resto, nel descrivere il parco del castello nella novella *Come un fiore*, Ciampoli ancora una volta non resiste alla tentazione di farne un altro Paradou dall'« immane rigoglio », dove « la natura potente si sbizzarrisce gettando nella vergine terra le sue gagliarde formazioni ». In questo giardino chiuso egli può introdurre, come Zola, una vasca di pietra <sup>24</sup>, la grotta <sup>25</sup>, statue mozze <sup>26</sup>, piante nobili. Soprattutto può fare del parco un « luogo di convegni » per gli amanti, per i loro « fremiti di passione scoppiante tra que' tappeti verdissimi, freddi ». Ancora una volta, però, la fonte è utilizzata come tessera fra le altre da far combaciare forzatamente in un mosaico di materiali diversi. Il modello è sfruttato in quanto

<sup>24</sup> « Una vasca di pietra viva, colma dell'acqua che con allegro gorgoglio scendeva da un tegola incrostata nella roccia » (*Come un fiore* 317). E Zola: « une rocaille se creusait, effondrée, des blocs de rochers tombés dans une vasque, des filets d'eau coulant à travers les pierres » (E. ZOLA, *La faute...*, cit., p. 1350).

<sup>25</sup> Cfr. *Come un fiore*, p. 318 e *La faute...*, pp. 1346-1347.

<sup>26</sup> *Come un fiore*, p. 317 e *La faute...*, p. 1351.

ha di più appariscente, di più originale, ma nello stesso tempo è impoverito dalla tecnica dell'assemblaggio.

Ciò che comunque si deve apprezzare del Ciampoli è la precocità e l'abilità dell'imitazione, tanto che persino le particolarità stilistiche, le cadenze e le strutture della frase sono assimilate, non ultimo il frequente uso dell'astratto, già presente in D'Annunzio come probabile derivazione da Zola<sup>27</sup>. Anche in Ciampoli non a caso troviamo esempi come « un chiarore di notte d'estate », « un tepore voluttuoso », « un'arsura di vita », « i torpori delle albe », « non so che trasparenze rosate », « il latteo dell'aria stellata », « la trasparenza dell'orizzonte »; e quest'ultimo con l'astratto anche in funzione di epiteto: « una malinconia di splendori ». Analogie con D'Annunzio si riscontrano anche per le frasi in cui i verbi (aggiungeremmo: al tempo imperfetto) si succedono e si completano per esprimere i diversi momenti o aspetti di un'azione, ovvero (con l'immagine di Francesco Tropeano), per « quel rincorrersi di verbi quasi che il primo non abbia in sé virtù espressiva bastante a rendere la vibrazione della materia »<sup>28</sup>. Ecco qualche esempio in Ciampoli:

Le rocce color di ruggine o di basalto si coronavano di muschi, si cingevano di edere, si rizzavano rudi, selvagge. (*Come un fiore* 314)

Fra le tenebre del bosco ella usciva sorridente, simile ad una bianca ninfa coronata di fiori; compariva poi sui massi scheggiati a somiglianza d'un alberetto snello ed alto; nuotava nell'acqua, pari ad una sirena ammaliatrice; si perdeva ne' vortici delle cateratte, nella trasparenza dell'orizzonte, come una tenue parvenza d'incantesimo. (*Ivi* 303).

Questo brano in particolare, per l'insistenza delle comparazioni, può essere accostato al seguente passo dannunziano:

<sup>27</sup> Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio, il realismo...*, cit., p. 124. Nella novella *Terra vergine* si leggono espressioni come: « la gran possa del tronco »; « la gioia odorosa di aria e di luce »; « la sanità forte serena giovane di piante, di bestie, d'uomini »; « l'umidore dell'erba »; « un biancore dubbio »; « quella immensa calma di frescura, di fragranza, di luce »; « un'allegria di frascheggiami » (G. D'ANNUNZIO, *Terra vergine*, cit. pp. 34-36).

<sup>28</sup> F. TROPEANO, *Saggio sulla prosa dannunziana*, Firenze, Le Monnier 1962, p. 24.

Le edere rigermnanti salivano pel vecchio muro scrostato con un impeto di giovinezza; si attorcigliavano alle travi della tettoia come a tronchi vivi; coprivano i mattoni vermigli d'una tenda di piccole foglie curiose, lucide, simili a laminette di smalto; pendevano giù per le larghe aperture come sottilissimi rettili in germoglio; assaltavano le tegole allegre di nidi [...] (*Campane* 65);

così come quest'ultimo rinvia al seguente di Zola:

Les ceps *montaient comme des rires fous, s'accrochaient* un instant à quelque noeud élevé, puis *repartaient* en un rejaillissement de rires plus sonores, éclaboussant tous les feuillages de l'ivresse heureuse des pampres <sup>29</sup>.

Non può parere fortuita la somiglianza fra questi periodi descrittivi ampi, costruiti con proposizioni giustapposte, ricchi di immagini, metafore o paragoni, dal ritmo incalzante che « procede per elevazioni continue » <sup>30</sup>. Sia Ciampoli che D'Annunzio devono aver assimilato le cadenze, le simmetrie sintattiche variate (fatte di ripetizioni ravvicinate o a distanza di verbi, di sostantivi e di aggettivi), dal periodare di Zola, del quale hanno ripreso anche la sensualità traboccante, il senso di una forza vitale che anima natura e stile.

Gli elementi fin qui raccolti, già sufficienti a provare l'influenza di Zola in *Trece nere*, trovano conforto nel fatto che proprio *La faute de l'abbé Mouret* risulta tra i libri letti da Ciampoli tra il 1878 e il 1881 <sup>31</sup>. Pubblicata nel 1875, l'opera non doveva essere inattuale in Italia negli anni in cui D'Annunzio e Ciampoli ne trassero ispirazione: è utile ricordare che nel 1880 uscì la prima traduzione italiana del romanzo presso Treves, l'editore, fra l'altro, che di lì a due anni avrebbe stampato *Trece nere*. Che poi *La faute de l'abbé Mouret*, nonostante non fosse certo tra le opere dello Zola più apprezzate e studiate in Italia, era comunque ben nota, è provato dal fatto che nel 1882 Uriel (al secolo Ugo Fleres) sul « Capitan Fracassa » del 3 maggio 1882, aveva già notato la somiglianza di Frà Lucerta con l'abate Mouret.

<sup>29</sup> Cfr. anche G. TOSI, *D'Annunzio, il realismo...*, cit., p. 25.

<sup>30</sup> F. TROPEANO, *Saggio...*, cit., p. 25.

<sup>31</sup> Lo provano alcune lettere di Ciampoli a Carlo Del Balzo conservate nella Bibl. Prov. di Avellino. Cfr. G. OLIVA, *Le frontiere invisibili*, cit., p. 86.

Abbiamo sin qui eluso il problema del rapporto Ciampoli-D'Annunzio lasciando intendere una consonanza spontanea o guidata da comuni letture, piuttosto che una precisa e diretta influenza di uno dei due scrittori sull'altro. Le analogie tematiche e stilistiche, e soprattutto alcune coincidenze puntuali, non possono però venire sempre spiegate con l'imitazione da parte di entrambi di Zola o, come vedremo in seguito, di Verga. Si sono già posti in relazione tra loro gli elementi condivisi dai due scrittori: la sensualità panica, le rassegne floreali, le sinestesie, i rilievi cromatici, il vocabolario fremente e sensuale, il potente richiamo della natura e le frustrazioni dei personaggi, la ferinità dei loro amori, l'uso dell'astratto, la costruzione di certi periodi. Si possono aggiungere anche altre caratteristiche comuni, sebbene piuttosto generiche: in primo luogo l'inserzione di stornelli dialettali nel testo: in D'Annunzio per esigenze liriche, in Ciampoli come documentazione folklorica. Inoltre, come è stato rilevato, non si può trascurare « il crudo realismo di certe situazioni e le soluzioni brutali a cui esse mettono capo »<sup>32</sup>: basti ricordare, per D'Annunzio, il finale di *Cincinnati* o il particolare della lingua mozzata di Toto, per Ciampoli, nonché l'inseguimento affannoso di Mariuccia nella foresta, fino a che cade nel « burrato » e si spacca la fronte « d'onde esce il sangue a fiotti ». Abbiamo verificato che Ciampoli s'era rivolto allo Zola prima del D'Annunzio di *Terra vergine*; tuttavia non è possibile dimostrare se il più giovane narratore abbia derivato qualche spunto preciso da *Trece nere*, anzi: là dove esistono coincidenze puntuali, la cronologia della pubblicazione in rivista delle novelle prova che può essere avvenuto il contrario. Così ad esempio le strette analogie fra i due brani riportati poco sopra da *Frà Lucerta* (apparso sul « Fanfulla della Domenica » dell'8 maggio 1881) e *Sylvanus* (uscito sull'« Illustrazione Italiana » del giugno-luglio 1881) fanno ritenere che Ciampoli ammirava già il D'Annunzio delle novelle.

Un ultimo esempio confermerà la nostra ipotesi. Il primo bozzetto steso da D'Annunzio, ancora collegiale al Cicognini, non fu incluso nella raccolta *Terra vergine*, forse perché giudicato troppo immaturo; era però apparso col titolo *Fior d'acqua morta. Bozzetto paludano* sulla

<sup>32</sup> P. DE TOMMASO, *Domenico Ciampoli narratore*, in AA.VV., *Domenico Ciampoli...*, cit., p. 52.

« Gazzetta della Domenica » il 27 maggio 1880, firmato da Florio Bruzio<sup>33</sup>. Si tratta soprattutto di un'esercitazione di stile, di un'imitazione dal Verga de *La lupa* (apparsa nella « Rivista Nuova » diretta da Del Balzo nel febbraio 1880) e dal Fucini de *Il matto delle giuncaie* (pubblicata nella « Nuova Antologia » nel dicembre 1876), eppure pare proprio che anche questo raccontino non fosse sfuggito all'attenzione di Ciampoli. Gli occhi della Serpe, la protagonista, svolgono nella novella dannunziana un ruolo centrale, come ne *La lupa*, diventando il simbolo del desiderio erotico. Due volte sono oggetto di paragone: « du' occhi grandi neri neri, pareano more » e più oltre: « què du' occhi che parean carboni accesi ». Con gli stessi paragoni Ciampoli esordisce nella sua raccolta: « Mariuccia di Canzano aveva gli occhi neri e le trecce nere, come le more de' roveti della Maiella o come i carboni delle fornaci di Sante Iori » L'imitazione è scoperta, quasi dichiarata ed esibita.

Ora, se persino questo bozzetto, tutto sommato di scarso valore, passato quasi inosservato, poteva regalare a Ciampoli qualche immagine, tanto più consistente si può supporre che fosse da parte dello scrittore l'imitazione dei racconti dannunziani successivi, che ormai si imponevano favorevolmente all'attenzione del pubblico e della critica. Con ciò non si vuol escludere l'eventualità di uno scambio reciproco fra i due narratori, partecipi in misura diversa di uno stesso clima culturale, ma resta soprattutto evidente la facilità con cui Ciampoli ricorreva al prelievo o al calco di immagini e sintagmi altrui.

5. Se fu il modello verghiano a determinare la svolta nella produzione di Ciampoli, un suo ruolo preciso svolse anche, come si è accennato, la « Rassegna Settimanale », che lo indirizzò verso quell'insistita analisi interiore di personaggi in cui doveva consistere lo scopo privilegiato della narrazione. Diversamente dal Verga, Ciampoli utilizza « la descrizione, lo studio, il profilo » per delineare il personaggio e non crede sia sufficiente riportare le sue « dieci parole », i « suoi atti » per renderlo trasparente al lettore. Non che in *Vita dei campi* o nei *Malavoglia* l'accesso ai pensieri dei protagonisti venga decisamente

<sup>33</sup> Cfr. G. FATINI, *Il Cigno e la cicogna. Gabriele D'Annunzio collegiale*, Firenze, La Nuova Italia 1935, pp. 329-331.

negato, ch e anzi vi si trovano esempi notevoli di monologo interiore; ma le riflessioni di quelli si svolgono sempre secondo le loro possibilità di autocoscienza, fino ad arrivare quasi ad una giustapposizione di « correlativi oggettivi »<sup>34</sup>.

Una copia abruzzese di Jeli, il Masu della novella *Sylvanus*, permette di verificare la distanza di Ciampoli dal grande modello. Il pecoraro, espropriato della capanna e dell'intera « sua » vallata, che si vendica precipitando massi sulla locomotiva, il « mostro » simbolo del progresso rifiutato, è inserito nel proprio ambiente naturale, descritto nell'abbigliamento, colto nelle sue espressioni e penetrato nei suoi pensieri. Tutto ci  e detto di lui, anche le sue origini e il suo passato, ricostruito attraverso i suoi ricordi. E tuttavia, bench e vi si narri solo ciò che è oggetto dell'esperienza di Masu, il racconto non pare certo condotto da lui:  e sempre l'autore che si fa interprete della coscienza del personaggio e che esplicita e razionalizza ogni sua percezione, anche recondita. è la necessità di esternare le sensazioni ricorrendo all'astratta terminologia psicologica a marcare la distanza dal Verga, alla cui asciuttezza fanno riscontro l'aggettivazione, i paragoni, i diminutivi di un autore che ricama con l'abilità del letterato. Valga ad esempio questo brano in cui Masu, come Jeli, mostra il proprio attaccamento alla casa nel momento in cui è costretto ad allontanarsene:

quella casuccia, un giorno, era stata del pecoraro. Ora egli l'*amava* come si amano le vecchie nonne; quando scendeva nella valle, *godeva* di andarsene a sedere sur un largo macigno dove s'erano seduti a loro volta il babbo e la mamma a guardare le stelle ed a predire il bel tempo; l'erica trionfatrice ne aveva invaso le mura scrollate; il musco ne ricamava le pareti; le lucertole e i ramarri strisciavano fra le erbacce del pian terreno: eppure egli vi *si sentiva bene*, come dopo una lunga giornata di lavoro, *si compiaceva* all'ombra d'un ontano. Veder disfare anche quelle povere mura era troppo, e aveva tirato... (*Sylvanus* 42-43).

Tutte le novelle di *Trecce nere* sono 'studi' sulle passioni seguite nel loro nascere e nel loro svolgersi, fino agli effetti che sortiscono, così che il loro « scoppio selvaggio » in realtà non giunge mai improv-

<sup>34</sup> Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, pp. 48 e 56.

viso. La psicologia pur primitiva di contadini e montanari violenti, gelosi, vendicativi e superstiziosi, è attentamente indagata in lunghi monologhi interiori, dove è sempre possibile avvertire la mediazione del narratore colto.

6. Non si fa difficoltà a notare l'incoerenza ciampoliana e la sua incapacità di ' eclissarsi ', ma è possibile selezionare molti brani in cui l'imitazione della tecnica verghiana raggiunge un notevole livello, anche se persistono segnali microscopici che tradiscono la debolezza dello scrittore abruzzese. Si prenda ad esempio l'esordio della novella *Biscione*:

Lo chiamavano Biscione, senza dubbio perché fin da ragazzo andava tuffandosi pei laghetti e gli stagni a chiappar serpi d'acqua, rospi e ramarri; e tra quelle bisce egli pareva la biscia più grossa; e il nome gli rimase anche fatto grande, quando il divertimento divenne mestiero.

Qui il confronto, oltreché con *Rosso Malpelo*, si impone anche col *Dalfino* di D'Annunzio; le analogie sono tanto strette che a giustificarle non basta il ricorso al modello comune:

Nella spiaggia lo chiamavano Dalfino, e il nomignolo gli stava a cappello, perché dentro l'acqua pareva proprio un delfino, con quella schiena curvata dal remo e annerita dalla canicola, con quella grassa testa lanosa, con quel vigore sovrumano di gambe e di braccia che gli faceva far guizzi e tonfi da raccapricciare.

Per entrambi il nomignolo non è originato dal pregiudizio della comunità e non è connotato da malevolenza, ma deriva dalla somiglianza con l'animale, colta oggettivamente. Che però in *Dalfino* sia l'autore a raccontare è palese per l'elezione del lessico e la complessità della costruzione del periodo. Per Ciampoli, invece, che si mimetizza dietro coordinate pseudo-popolari, c'è una spia che denuncia inequivocabilmente l'estraneità del narratore al mondo rappresentato: è nell'uso di quel « senza dubbio », in cui si avverte una supposizione, un'ipotesi dello scrittore pur immediatamente confermata. L'incanto della voce popolare, insomma, è rotto proprio da quella gratuita intrusione che vanifica lo sforzo di adeguamento dell'autore ai moduli espressivi e alle strutture mentali dei suoi personaggi.

Molte le consonanze col Verga in *Trece nere*, a partire dal nome del protagonista in apertura di racconto (come in *Jeli*, in *Rosso Malpelo* e in *Cavalleria Rusticana*) e dal ritmo binario della narrazione, come nell'avvio della *Lupa*. Anche i paragoni richiamano l'inizio dei *Malavoglia* (« Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza »). Senonché, quella che secondo il Devoto sarebbe stata « una citazione del “coro”, da un detto, comune sul posto, di valore particolare, locale, concreto »<sup>35</sup>, in Ciampoli è piuttosto un'invenzione dell'autore, un espediente per dare al racconto la pennellata folklorica. La distanza dal Verga resta considerevole. In *Vita dei campi* infatti la voce narrante « si accanisce col titolare del racconto » non per il semplice gusto del pettegolezzo, ma « proprio per quelle qualità che lo rendono protagonista, cioè per il carattere integro che lo preserva dalla doppiezza del mondo circostante »<sup>36</sup>. Il narratore è il rappresentante di un mondo in cui, prevalendo l'interesse economico, si assiste alla « svalutazione dei sentimenti »<sup>37</sup>. Per questo egli non esita a qualificare i soggetti dei propri racconti, come in *Pentolaccia*, « begli originali », « matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace ».

Nulla di tutto ciò in *Trece nere*: qui il narratore non si definisce mai come persona ben caratterizzata e raramente si fa rappresentante della collettività. In genere egli, quando non scopre il punto di vista dell'autore, si riduce a mera funzione narrativa o si fa portavoce dei protagonisti.

La critica ciampoliana più recente<sup>38</sup> ha notato la presenza dell'indiretto libero nelle novelle di *Trece nere*, rivelandone però l'uso sporadico e il debole effetto, per lo più limitato all'impiego di metafore e similitudini. In realtà, l'applicazione è ben più complessa, tanto che è possibile stabilire un'abbondante casistica del fenomeno. A caratterizzare quel fenomeno sintattico e stilistico

<sup>35</sup> G. DEVOTO, I “piani del racconto” in due capitoli dei “Malavoglia”, in ID., *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier 1962, p. 205.

<sup>36</sup> R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere...*, cit., p. 23.

<sup>37</sup> Ivi, p. 30.

<sup>38</sup> Cfr. R. MORABITO, *Proposta di lettura per Domenico Ciampoli narratore*, in AA.VV., *Domenico Ciampoli*, cit., pp. 170-171.

che sotto il nome di indiretto libero è, com'è noto, un « paradosso enunciativo », per cui in una stessa enunciazione le « relazioni di persona » sono stabilite rispetto all'effettivo locutore, mentre gli elementi che abbiano un qualche grado di indessicalità (deittici di luogo e di tempo, dimostrativi, forme esclamative, interiezioni ecc.) sono regolati sul locutore originario di cui si riferiscono le parole. Tale ' collisione ' si riscontrerebbe a più livelli: 1) « fra gli indici delle relazioni e quelli della deissi spaziale e temporale », 2) « nelle scelte lessicali », 3) « con gli elementi capaci di attuare la funzione " espressiva " (o emotiva) del linguaggio » e, infine, 4) « nel sistema di riferimento per i tempi verbali »<sup>39</sup>. Ognuno dei quattro livelli proposti sarebbe facilmente riscontrabile nella raccolta ciampoliana, ma basterà solo qualche esempio significativo.

Per quanto riguarda il rapporto fra gli indici delle relazioni e quelli della deissi spaziale e temporale, si colgono molte applicazioni in *Trece nere*. Qui, mentre il soggetto dell'enunciazione originaria passa dalla prima alla terza persona, l'attualizzazione *ecco*, frequente negli indiretti delle novelle e talvolta rafforzato da *ora*, riporta al punto di vista del personaggio:

Il Gigante non rispondeva: *ecco*, era come un cane lui, lo si cacciava via, ma via non ci andava di certo, a esser matto. (*La strega* 158).

[...] si accoccolò in un cantuccio scuro a recitare orazioni. Era morta, era proprio morta quella gioia di figliuola! Perché dunque? *Ecco*: Dio lo voleva proprio dannato con la miseria e le disgrazie. (*Michelaccio* 175).

In cuore gli ruggiva l'odio come la tramontana per la boscaglia: i padroni, sempre i padroni! *Ecco ora*: egli voleva lasciar la vita errabonda, tornare al lavoro [...] (*Michelaccio* 207).

Sul versante delle « scelte lessicali », che gioverebbero « all'attribuzione delle parole caratterizzandola sul piano delle varietà della lingua »<sup>40</sup>, non si ha che l'imbarazzo della scelta: si tratta di

<sup>39</sup> Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Discorso indiretto libero e discorso diretto libero*, in ID., *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio 1985, pp. 104-106. Sull'argomento cfr. anche G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni 1963.

<sup>40</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Discorso...*, cit., p. 114.

espressioni idiomatiche, elementi dialettali e gergali, appellativi ed epiteti che, rimandando a un registro stilistico diverso da quello dell'autore, indicherebbero il punto di vista dei personaggi, ovvero farebbero avvertire, dietro la trasposizione, la spontaneità del discorso diretto.

In realtà, nel caso di Ciampoli e di Verga, non è il lessico a caratterizzare il registro popolare e dialettale, ma la sintassi e in genere tutto ciò (similitudini, metafore, proverbi) che si ricollega direttamente all'esperienza e agli usi linguistici dei personaggi. La « dialettalità » ciampoliana, infatti, per la quasi totale mancanza del narratore popolare anonimo, si concentra proprio nei discorsi indiretti liberi, a differenza che nelle opere verghiane.

Tra le particolarità sintattiche si vedano esempi di polisindeti:

Lui non piangerà di certo, lui. Cercherà un altro speco, ora che la capanna gliel'hanno rasa di pianta, e vivrà senza nessuno al mondo; e quando non ne potrà più, sa bene come si sale sulla rupe de' Falchi e misurerà quanto è profonda. E lei allora verrà a vederlo squartato, come un capro al macello, e ci avrà piacere. E all'idea di vedersi squartato [...] (*Sylvanus* 61);

di formule come *quel* + *aggettivo* (o *sostantivo*):

E Graziella diveniva pavonazza [...] si mordeva le labbra: *quelle pecore* rognose *la faranno* morire di veleno, *la faranno*; ecco, è divenuta già più scarna d'una volta. Le tremavano le viscere in corpo [...] (*La strega* 138);

di *che* irrazionale:

Masu fingendo di dormire [...] non le aveva detto nulla, perché lui ci aveva la colpa *che* non era giunto a suonare il piffero pel giro del mondo. Poi s'era levata [...] (*Sylvanus* 54);

infine di prolessi pronominali con posposizione enfatica dell'oggetto:

Mariagrazia [...] scappava [...] e andava a graffiarsi le trecce e il viso, accoccolata sotto la mangiatoia delle vacche. Perché ora lei *gli* voleva bene a *quell'assassino*, un bene disperato da morirne (*La mietitrice* 94).

Sempre in indiretto libero troviamo alcuni proverbi con epanallessi e proposizioni nominali:

avrebbe preferito di tagliarsi la lingua piuttosto che profferire una parola di pace. — A Graziella di Donato Cece *la gatta, la gatta* a lei che si sentiva di rifarle tutte dalla settima generazione! gran bravura chiudere gli usci; uscissero un po' col naso di fuori, sentirebbero come odorano di pugni le sue mani; e non farebbe mettere in baruffa il marito, ch  *le donne mettono i capelli e gli uomini i budelli*; basterebbe da sola contro quelle caprace zizzerute. Le lasciavano dire [...] (*La strega* 136).

Restano da analizzare gli elementi che attuano la funzione 'emotiva' del linguaggio, quella centrata sul soggetto enunciante: interiezioni, esclamazioni, fatti intonativi ecc. Questi avvicinano con pi  convinzione il discorso indiretto libero a quello diretto, ovvero al parlare vivo. Ciampoli ne fa un uso abbondante, tanto che, paradossalmente, riesce a riprodurre meglio l'immediatezza del parlato nell'indiretto libero che non nei faticosi dialoghi, del resto piuttosto rari.

Da *Trece nere* riportiamo un solo esempio di indiretto libero in cui l'imprecazione, le esclamative e l'interiezione contribuiscono alla scioltezza espressiva del brano:

il sagrestano non volle niente per la suonata di campane: diavolo! fra povera gente e per quella ragazza poi, la stella del villaggio! Peccato che la vecchia avesse voluto per forza quattro rotoli di stoppa da filare, per l'accompagnamento! ma in compenso, t , lui avrebbe pagato da bere al becchino e tutto andava bene. La morte pe' poverelli   doppia disgrazia: perdono braccia da lavorare e fanno debiti per soterrarli. (*Michelaccio* 175).

Si noti che l'ultimo periodo, al presente, ricorda quegli esempi verghiani che Spitzer per primo segnal  come « massime generali non cristallizzate nella loro forma come proverbi perch  pi  soggettive, ma simili a questi nella loro supposta validit  generale »<sup>41</sup>.

Anche le formule imprecative hanno un evidente riscontro verghiano: negli indiretti liberi di *Trece nere* ne troviamo del tipo: *Cristo de' Santi, Madonna santa, Sacramento e Cristo inchiodato*. L'esemplifica-

<sup>41</sup> L. SPITZER, *L'originalit  della narrazione nei « Malavoglia »*, ora in Id., *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero 1976, p. 309.

zione potrebbe continuare con le interiezioni, le proposizioni troncate o ellittiche, le frasi sconnessamente costruite e le inversioni, ovvero con tutto ciò che denota immediatezza, partecipazione emotiva o enfasi.

Si è avuto modo di valutare fin qui la tecnica narrativa di Ciampoli in rapporto al parametro verghiano, tanto da tacciare lo scrittore di mancanza di rigore, di incoerenza ogni qualvolta si fosse allontanato dal modello primario. In verità, i tentativi di mimesi verghiana, che coesistono in lui con altre tecniche e altri stili, non possono essere addebitati solo alla sua incapacità di coordinare e selezionare, fra vecchio e nuovo, ma sono il segno dell'incertezza che caratterizza la narrativa italiana dei primi anni Ottanta, da un lato affascinata dalla grande e, unica nel suo genere, rivoluzione espressiva del maestro siciliano, dall'altro non del tutto convinta della necessità di abbandonare definitivamente le formule tradizionali.

PIETRO TRIFONE

ITALIANO LETTERARIO REGIONALE.  
IL CASO DEL VERISTA CHIETINO G. MEZZANOTTE

I. LINGUA E DIALETTO NELL'ABRUZZO POSTUNITARIO

Sono note le proteste di Edoardo Scarfoglio contro i compromessi tra lingua letteraria e parlata popolare attuati da numerosi veristi, a cominciare dalla Serao, accusata di inquinare l'italiano della sua prosa con « tutte le innumerevoli improprietà del volgare napoletano »: « Con questo sistema — argomenta lo stesso Scarfoglio —, chi volesse dar la parola in un romanzo a qualche indigeno della provincia di Chieti, si troverebbe a fronte d'uno strano impaccio. Nei dialetti chietini l'uso e il valore degli ausiliari verbali è in ragione inversa dall'uso e dal valor comune: *io ho fatto* in volgar chietino si traduce *so' fatte*: bisognerebbe dunque far spropositare questo sciagurato così: *io sono fatto la tal cosa* »<sup>1</sup>. Ragionando qui da purista integrale, così nel campo dell'italiano come in quello dei dialetti, Scarfoglio propone sostanzialmente di alternare la varietà alta del narratore e degli stessi personaggi colti (il tipo *io ho fatto*) con la varietà bassa dei personaggi di estrazione popolare (il tipo *so' fatte*), mentre non lascia spazio alcuno alla varietà intermedia (il tipo *io sono fatto*), liquidata come uno « spropositare ». Tale visione rigidamente dicotomica dei rapporti tra lingua e dialetto, e quindi l'assoluta sordità teorica nei confronti di un fenomeno fondamentale della nostra storia linguistica come lo sviluppo degli italiani regionali, corrispondono ad un atteggiamento diffuso negli ambienti letterari e intellettuali dell'età postunitaria e dei decenni successivi. Gli stessi dialettologi, del resto, hanno continuato per molto tempo a trascurare, a svalutare o a deprecare i processi di interferenza

<sup>1</sup> E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Milano, Mondadori 1925, pp. 96-97 (la prima edizione fu pubblicata a Roma da Sommaruga nel 1885).

tra varietà diverse, costringendoli per lo più entro i termini puramente negativi della « contaminazione » e dello « snaturamento » linguistico<sup>2</sup>.

Nel caso di Scarfoglio, poi, la tendenza ad insistere sui due estremi opposti dell'orizzonte comunicativo potrebbe essere stata favorita proprio dalla formazione abruzzese dello scrittore, ovvero dall'antica e profonda consuetudine con una terra dal carattere forte e selvatico, apparentemente refrattaria al progresso socioculturale e irredimibile dal dialetto. Fondamentali, in questo senso, le circostanze storiche ricordate nell'ottimo volume panoramico di Gianni Oliva e Carlo De Matteis sulle vicende della letteratura abruzzese:

Sul piano linguistico va annotato un curioso fenomeno: quanto più si tendeva all'unificazione politica, tanto più ci si rendeva conto della insormontabile barriera costituita dalla varietà delle singole espressioni dialettali. In Abruzzo, ove il dialetto non faceva capo ad un ceppo comune, la situazione era ancora più critica. Il *parlar rozzo* o *sporco* resisteva contro il livellamento auspicato, soprattutto a causa del quadro politico-economico della regione, che tra l'altro denunciava un tasso di analfabetismo, e quindi di dialettologia, intorno all'86,3%<sup>3</sup>.

Da un lato, dunque, il dialetto ha radici vaste e vigorose: nel suo *Vocabolario dell'uso abruzzese* Gennaro Finamore testimonia che « in tutto l'Abruzzo — non dico anche da un Sindaco, da un Avvocato o da un Deputato, ma anche da un Professore di Lettere italiane e latine, quando non sta sull'avviso — senti: *Aldo* (= alto), *Calge* (= calce), *Penzjero* »<sup>4</sup>.

D'altro lato, per reazione, i rampolli dell'aristocrazia vanno a studiare direttamente in scuole toscane: anche il giovane D'Annunzio

<sup>2</sup> Ho raccolto qualche esempio significativo dell'atteggiamento di rifiuto dell'interferenza linguistica da parte dei dialettologi italiani dei primi decenni del Novecento in P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, Torino, UTET Libreria 1992, pp. 82-83.

<sup>3</sup> G. OLIVA, C. DE MATTEIS, *Abruzzo*, Brescia, Editrice La Scuola 1986, p. 50.

<sup>4</sup> G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Città di Castello, Lapi 1893. L'interesse dell'osservazione, presente nella nota introduttiva del *Vocabolario* fin dalla prima edizione (1880), è stato sottolineato già nel profilo di storia linguistica abruzzese di U. VIGNUZZI, *Gli Abruzzi e il Molise*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET 1992, pp. 594-628, in particolare a p. 616. L'importante saggio complessivo di Vignuzzi costituisce naturalmente la premessa e lo sfondo di quanto si dirà anche in seguito.

si trasferisce a Prato, nel famoso collegio « Cicognini », dov'è subito preda delle fobie dialettali inculcategli del padre, che « gli vietava la barbara terra d'Abruzzi finché non si fosse intoscanito incorruttibilmente »<sup>5</sup>. Lo stesso Gabriele, nelle *Faville del maglio*, ricorda la vergogna per le impronte della glottide abruzzese (« Mi ritorna alla memoria l'irrisione feroce dei miei condiscipoli nel ginnasio pratese quando per la prima volta chiamato mi levai dal mio banco a declinare il nome della rosa pronunziandolo come se fosse il participio passato del verbo *ródere* ») e la conseguente implacabile autocensura (« Mi ritorna nella memoria quella mia costante e orgogliosa disciplina vocale per cui giunsi in breve a correggere i suoni del dialetto nativo e a vincere « di moderazione con bellezza » perfino un mio emulo affettuzzo di Siena »)<sup>6</sup>.

Tuttavia altri documenti dello stesso periodo ci restituiscono un quadro più variegato e dinamico, dal quale emerge anzi una spinta all'italianizzazione relativamente precoce, oltre che dotata dell'energia necessaria per raggiungere — in particolare attraverso l'insegnamento — gli strati sociali della borghesia e dello stesso proletariato. Mi riferisco specialmente a tre testi: gli « esercizi di lingua » di Checchina, una scolara di Sulmona di cui si conservano una trentina di quaderni con compiti svolti verso il 1876-78<sup>7</sup>; l'opuscolo *Abruzzesismi* di Fedele Romani, pubblicato per la prima volta nel 1884 e dedicato proprio agli « errori » della lingua italiana in bocca abruzzese<sup>8</sup>; le lettere di contadini teramani emigrati all'estero tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento fatte conoscere da Filippo Lussana nel 1913, tipico esempio di scrittura semicolta<sup>9</sup>. Cercherò di mostrare — nella parte conclusiva della mia comunicazione — che da questi interessanti

<sup>5</sup> Cfr. P. TRIFONE, *Italiano in Abruzzo dopo l'Unità: gli « Esercizi di lingua » di Checchina*, in *Scritti offerti a Raffaele Laporta*, Chieti, Vecchio Faggio 1990, pp. 497-510, a p. 509.

<sup>6</sup> Cfr. ID., *Italiano letterario, dialetti, varietà regionali*, in « Quaderni dell'Istituto di Glottologia », Facoltà di Lettere e Filosofia di Chieti, II, 1990, pp. 73-85, alle pp. 75-76.

<sup>7</sup> ID., *Italiano in Abruzzo...*, cit.

<sup>8</sup> F. ROMANI, *Abruzzesismi*, Firenze, Bemporad 1907 (terza edizione riveduta e corretta).

<sup>9</sup> F. LUSSANA, *Lettere di illetterati. Note di psicologia sociale*, Bologna, Zanichelli s.d. (ma 1913).

saggi di italiano regionale e di italiano popolare d'Abruzzo possono ricavarsi elementi utili anche per comprendere certi aspetti essenziali dell'atteggiamento linguistico di uno scrittore come Giuseppe Mezzanotte <sup>10</sup>. Nella sua prova migliore, il romanzo *La tragedia di Senarica*, rappresentazione indubbiamente efficace della borghesia provinciale di Chieti <sup>11</sup>, Mezzanotte fa infatti aperture notevoli alle dimensioni comunicative del regionalismo e dell'oralità, proprio nell'ambito di quegli incroci e compromessi censurati con tanta severità da Scarfoglio.

## 2. UN ESEMPIO DI ITALIANO LETTERARIO REGIONALE

Dalle approfondite indagini di taglio critico-letterario e storico-culturale di Gianni Oliva <sup>12</sup> e di Antonio Palermo <sup>13</sup>, che hanno stimolato ulteriori ricerche e nuove acquisizioni <sup>14</sup>, risulta con chiarezza che le qualità migliori della narrativa mezzanottiana vanno cercate non

<sup>10</sup> Giuseppe Mezzanotte (Chieti 1855-1935), dopo la prima formazione nella città natale sotto l'influsso del 'byroniano' Pasquale De Virgiliis, si trasferì a Napoli per compirvi gli studi presso la Facoltà di Legge. Nella città partenopea fu attratto dall'insegnamento di De Sanctis e s'inserì attivamente negli animati circoli giornalistici e letterari d'ispirazione positivista, lavorando per il prestigioso « Corriere del Mattino » di Cafiero e Verdinois, a stretto contatto con intellettuali come Salvatore Di Giacomo o Matilde Serao. Tornato a Chieti nel 1887, vi svolse attività di insegnante e direttore scolastico. La sua produzione narrativa, che ha stretti rapporti con l'impegno giornalistico e anzi ne è spesso una diretta derivazione, comprende raccolte di novelle e romanzi. Tra questi ultimi spicca *La tragedia di Senarica* (Napoli, Pirola 1887), in cui Mezzanotte esprime al meglio — grazie anche alla profonda e compenetrata conoscenza della buona società chietina descritta nel libro — la sua più originale vena di scrittore politico. Anche l'opera d'esordio, *Checchina Vetromile* (Roma, Sommaruga 1884), ha un certo interesse, in particolare per la nitida ambientazione napoletana richiamante modi caratteristici della Serao.

<sup>11</sup> Sotto il nome della repubblica cinquecentesca di « Senàrica » si cela appunto l'identità della Chieti contemporanea, inequivocabilmente effigiata nella sua fisionomia storico-politica, e fino alle minuzie della più trita quotidianità.

<sup>12</sup> G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento tra giornalismo e letteratura*, Bergamo, Minerva Italica 1976.

<sup>13</sup> G. MEZZANOTTE, *La tragedia di Senarica*, a cura di A. Palermo, Bologna, Cappelli 1977. A questa edizione moderna del romanzo si farà riferimento per tutte le citazioni successive.

<sup>14</sup> Penso in particolare alla recente pubblicazione di un romanzo epistolare inedito dello scrittore chietino: G. MEZZANOTTE, *La serrata di Pian d'Avenna*, a cura di M. Cimini, Roma, Bulzoni 1991.

tanto nello stile, quanto piuttosto in una certa funzionalità dell'architettura diegetica, in alcune scoperte dell'indagine psicologica e, soprattutto, nella precisione del disegno sociologico. A parte i confusi ma suggestivi accenni pre-sveviani alle « malattie mentali » e all'« inettezza » del protagonista 'Nania Pinti, che arriva a sublimare il suo infantilismo in un raffinato esercizio di 'presepistica' <sup>15</sup>, colpisce la lucidità dell'analisi politica: le aspirazioni ideali del giovane 'Nania s'infrangono contro il pragmatismo spregiudicato dei « conservatori di sinistra » della sua città, meschini interpreti periferici del trasformismo depretisiano <sup>16</sup>. E colpisce anche l'attitudine all'osservazione ironica del costume, sulle orme di Dickens, significativamente accostato e addirittura anteposto a Manzoni <sup>17</sup>. Si veda l'attenta e gustosa descrizione dei rituali connessi all'« esodo dei senarichesesi nei bagni di mare » (pp. 89 sgg.), e in particolare il divertito inventario degli « oggetti d'uso domestico » che « la gente di mezzana fortuna » porta con sé trasferendosi nella vicina Saetta (nome immaginario di una località di villeggiatura identificabile con Pescara):

I quali oggetti sarebbero: 1°. Una certa quantità di materassi, guanciali e scanni per i letti, proporzionata all'estensione della famiglia; 2°. Una certa quantità di biancheria di uso indispensabile, non mai troppa, stante la scarsa tendenza per un eccesso di biancheria, 3°. Un canestro contenente tante paia di polli raccolti delle prestazioni dei

<sup>15</sup> « 'Nania si diede con tutta l'anima all'opera del presepe: essa lo toglieva a se stesso e alle sue miserie, occupandolo piacevolmente. [...] Egli, infatti, sentiva una pace fanciullesca occupargli il cuore; e nelle conversazioni della sera, dopo cena, non parlava di altro al padre che di questo famoso presepe » (p. 113; si vedano inoltre le pp. 130 e 163 per i riferimenti alle « malattie mentali » e all'« inettezza » del protagonista).

<sup>16</sup> Per Antonio Palermo *La tragedia di Senarica* è « una delle più importanti prove narrative del nostro ultimo Ottocento sulla corruzione politica della borghesia post-risorgimentale » (si veda A. PALERMO, *Introduzione* a G. MEZZANOTTE, *La tragedia di Senarica*, cit., p. 11). Il fondamentale assunto socio-politico del romanzo è ben sintetizzato in G. OLIVA, C. DE MATTEIS, *Abruzzo...*, cit., p. 56: « Il racconto adombra la curiosa situazione politica del Mezzogiorno e dell'Abruzzo in particolare: una struttura sociale divisa tra nuovo liberalismo di destra e un borbonismo rispolverato di fattezze progressiste ».

<sup>17</sup> Cfr. A. PALERMO, *Introduzione* a G. MEZZANOTTE, *La tragedia di Senarica*, cit., pp. 8-10. Da qui in avanti, i riferimenti al romanzo saranno dati direttamente nel testo, facendo seguire il numero di pagina in parentesi all'esempio di volta in volta citato.

contadini, quanti giorni dovrà durare la villeggiatura, per risparmiare la spesa della carne; 4°. Un'altra cesta con alquanti chilogrammi di maccheroni; 5°. Un'altra cesta con prosciutto, lardo, sugna, olio, formaggio pecorino, e caciocavallo; 6°. Un sacchetto di farina; 7°. Un'altra cesta con dei biscotti fabbricati in casa, da durare tutta la stagione per sollazzo dei bambini; 8°. Un buon fiasco di vino cotto per bagnarvi i biscotti nell'uscire dal bagno; 9°. Una serqua d'agli e una di cipolle; 10°. Una testa col prezzemolo; 11°. La trappola per i topi. Dopo di che, il carro parte per Saetta, e ad un giorno di distanza per lo più lo segue il padrone, il quale con questo metodo va ai bagni come se si trattasse di una spedizione in Africa (pp. 91-92).

Mezzanotte sembra usare la struttura romanzesca come mero supporto narrativo degli elementi tratti dalla cronaca politica e dall'esperienza autobiografica, ai quali attribuisce, nelle intenzioni e negli stessi risultati, tutto lo spessore significativo di una piccola, mediocre, ma documentata ed esemplare verità. Contrastano con tale atteggiamento alcune concessioni, peraltro abbastanza limitate, al patetico e all'avventuroso. Moduli tipici del *feuilleton* si ritrovano, ad esempio, in frasi come: « le linee del volto pallido ed angoloso, solcato dalla tempia alla guancia destra da una cicatrice diritta e sottile [...] » (p. 97); o come: « Una mostruosa sete del sangue di lui gli ardeva il cuore » (p. 170).

La lingua ha il carattere composito proprio della più corrente scrittura del tempo, dal giornalismo alla letteratura di consumo a tanta prosa veristica, e di tale livello medio può anzi considerarsi un campione paradigmatico. Palermo nota riassuntivamente che « lo stesso lessico usato dal Mezzanotte, nonostante le opposte tensioni cui lo sottopongono da un lato la tentazione del calco dialettale — *l'insonnio* (p. 61 e *passim*); *le palombe di carta* (p. 74) ecc. — e dall'altro quella della rilevanza aristocratico-dannunziana degli etimi — *convenio* (p. 178), *controbanda* (p. 135), *controbandiere* (p. 178) ecc. —, senza dimenticare la frequentazione giuridica degli anni di università che si fondeva con i tic linguistici della locale borghesia forense — *nella rivela di successione...* (p. 46); *...a tenore delle...* (p. 59) —, risulta assolutamente 'normale' nella sua media. È pertanto con gran profitto sociologico riconducibile a uno *standard* di italiano regionale, al quale è anche ascrivibile qualche ardimento sintattico: *Forse l'avrà arrivato la disperazione* (p. 98) »<sup>18</sup>. Si tratta di rilievi persuasivi e

<sup>18</sup> Ivi, p. 29.

centrati, che ricevono piena conferma da una ricognizione appena più analitica sulla lingua della *Tragedia di Senarica*; ritoccherei soltanto la formulazione « uno *standard* di italiano regionale », e parlerei piuttosto — per i motivi che dirò — di « uno *standard* di italiano letterario con tratti regionali (abruzzesi o meridionali in genere) ». Più sinteticamente: « italiano letterario regionale ».

### 3. L'ELEMENTO REGIONALE

Nella *Tragedia di Senarica* la comparsa di abruzzesismi e, più in generale, di meridionalismi s'infittisce soprattutto nei discorsi diretti dei personaggi; ma vale sostanzialmente anche per Mezzanotte quanto Francesco Bruni osserva a proposito dei romanzi della Serao: « la distinzione fra elementi regionali da un lato, aulici dall'altro, coincide solo in parte con la distinzione fra parlato e narrato »<sup>19</sup>. Ciò accade di là dalla stessa volontà dello scrittore chietino, che tende a tener separati i due piani anche sotto il profilo linguistico, facendo posto a un italiano venato di regionalismi lessicali e morfosintattici nei dialoghi, ma accampando invece stabilmente l'italiano letterario nella parte narrativa, compresi i casi di discorso indiretto libero, peraltro né molto frequenti né molto rilevati:

Che cosa aveva egli fatto ai fratelli suoi per meritare questa persecuzione implacata di trent'anni? Nulla (p. 60).

Si rappresentava la storia dei primi debiti fatti per riparare ai disastri delle imprese fallite, e le espropriazioni, e gli intrighi per lasciar deserte le pubbliche aste, e le ricompre a prezzo vile, e i maneggi per ritogliere le altre eredità dello zio Pellegrino, e la riprovazione pubblica contro suo padre, perché quelli che diventano poveri hanno sempre torto, e l'abborrimento pel *malintenzionato*, per quel padre di famiglia che si faceva mettere in carcere appena fondata una casa... oh, che storia dolorosa! (p. 61).

E degli avvocati, quello stesso che lo avesse difeso, non gli stringerebbe la mano, se anche lo avessero prosciolto per inesistenza di reato. Che bella cosa, oh, in verità, che bella cosa! (p. 62).

<sup>19</sup> F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in « Filologia e Critica », VII, 1982, pp. 198-266, a p. 212.

Ne consegue che i regionalismi emergenti dal corpo della narrazione sono, per così dire, preterintenzionali. Sebbene più rari, questi regionalismi irriflessi — tenaci superstiti del processo di sdialettizzazione — hanno per lo storico della lingua un'importanza maggiore di quelli addebitabili ad una deliberata operazione mimetica, in quanto evidenziano nel modo più clamoroso e inequivocabile i punti di particolare viscosità del rapporto lingua-dialetto.

Va sottolineato che in parecchi casi gli « abruzzesismi » presenti nell'opera di Mezzanotte (sia quelli preterintenzionali sia quelli intenzionali che vedremo subito dopo) sono presenti anche nel volumetto di Romani intitolato appunto *Abruzzesismi*, a riprova di un effettivo radicamento e di una larga diffusione nella specifica varietà regionale d'italiano. Un riflesso della pronuncia abruzzese (e di tutta l'Italia centromeridionale) può cogliersi, per cominciare, nella bilabiale intensa di *allibbì* (p. 168) e di *inebbriava* (p. 68). Romani rileva appunto che « *b* è spesso pronunziato con suono intenso: *subbito* (' subito ', dial. *sòbbete*), *bbanda* (' banda ', dial. *bbände*), *abbito* (' abito ', dial. *hàbbete*) »<sup>20</sup>; inoltre, com'era da attendersi, il fenomeno compare sia nell'italiano scolastico di Checchina<sup>21</sup> sia nell'italiano popolare delle lettere di emigrati abruzzesi<sup>22</sup>. Vi sono poi i regionalismi lessicali, anche questi registrati da Romani, che li chiama « errori di parole »:

*accorsata* ' bene avviata, molto frequentata '

Mezzanotte: « Seguivano il partito di famiglia come un negoziante conserva una ditta accorsata » (p. 146); Romani: « Accorsato (*accursate*) = Frequentato. " Quel negozio di biancheria è molto *accorsato* (frequentato) " »<sup>23</sup>.

*masseria* ' potere '

Mezzanotte: « Il convenio pel duello era stabilito alle ore sei del mattino seguente, in una masseria del cavaliere Laziosi, sulle sponde del

<sup>20</sup> F. ROMANI, *Abruzzesismi...*, cit., pp. 19-20.

<sup>21</sup> P. TRIFONE, *Italiano in Abruzzo...*, cit., p. 504.

<sup>22</sup> Faccio riferimento alla tesi di laurea di una mia allieva sulle *Lettere di illetterati* pubblicate da Lussana e già citate alla nota 9: cfr. AMINA ARTESE, *Emigrazione e scrittura alla fine dell'Ottocento. Lettere di contadini abruzzesi*, Università di Chieti, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1990-1991, p. 15.

<sup>23</sup> F. ROMANI, *Abruzzesismi...*, cit., p. 26.

fiume Saetta » (p. 178); Romani: « Masseria (massaréje) = [...] Podere. [...] “ Quel giovine bruno che hai incontrato in piazza, è un signore: ha più di dieci *masserie* (poderi) molto grandi e fertili ” »<sup>24</sup>.

Ma si tratta pur sempre di casi eccezionali, anche includendo le forme *insonnio* e *palombe*, su cui attirava l'attenzione già Palermo, e aggiungendo persino alcune strutture ai margini della norma, ma non specificamente regionali, come certi infelici collegamenti a distanza del pronome relativo al suo antecedente sintattico:

Non aveva saputo combattere una *guerra fratricida*, incominciata, due contro uno, dal dì delle sue nozze, e continuata sempre senza tregua e remissione, *che* fu la vera origine di tutte le sciagure sue (p. 60).

Sentiva *per la pelle* un brulichio, *sulla quale* sfogava quella smania, lacerandola colle dita contratte (p. 61).

Assisteva anche *Sabellina*, facendo il suo comentario mordace su tutte le cose che vedeva seguire, *la quale* ad un tratto disse al fratello [...] (p. 90)<sup>25</sup>.

Assai frequente è invece il ricorso a forme, parole, locuzioni regionali e popolari nei dialoghi<sup>26</sup>: *assèttati* ‘siediti’ (p. 52); *cape* ‘entra’ (p. 154); *mi fido* ‘mi sento in grado’ (p. 84); *fornacelle* ‘fornelli’ (p. 78); *mammà* (p. 69); *mettere la tavola* ‘apparecchiare’ (p. 80); *mo* ‘ora’ (pp. 44, 45, 49, 75, 76 ecc.); *stare* ‘essere’ (« Mo ci stanno i parenti », p. 45; « Ma a farvi portare nella nostra lista, stavate disposto! » p. 171); *che tu possa essere uccisa!* (p. 45); *vonno* ‘vogliono’ (pp. 44, 53, 91 e 172). Intere battute ricalcano i moduli del parlato regionale: « Ih, don Pellegrino mio, voi che andate dicendo! Il povero don Clementino, mo se ne muore per la passione. Sta fuori per non disturbarvi; e ci stanno pure Tòto, Filomeno e Bastiano » (pp. 44-45).

<sup>24</sup> Ivi, p. 67.

<sup>25</sup> Corsivi miei. Più banali i casi di mancato accordo tra pronome e nome (« parlandone alla moglie ed esponendogli i suoi disegni », p. 11) o tra soggetto e predicato (« l'ignavia e il malvolere a cui accagionavano i suoi portamenti, era una calunnia », p. 165).

<sup>26</sup> Alla componente regionale della *Tragedia di Senarica* accenna già G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento...*, cit., p. 36, nota 5.

Nella sintassi fenomeni notevoli sono: l'accusativo preposizionale (« sentite a me », p. 56); la posposizione del possessivo (« Sono la cognata vostra », p. 44; « ha spiantata la casa mia », p. 103; « E chi è la sposa tua? », p. 104); l'uso caratteristico dell'avverbio *assai* (« mio padre ti aspetta in casa, per darti delle notizie grosse assai », p. 190); l'indicativo al posto del congiuntivo o del condizionale nelle subordinate (« Credo che non avete altro da comandarmi », p. 47; « non sapevano nemmeno che voi venivate da me », p. 119); il periodo ipotetico dell'irrealità con l'imperfetto indicativo sia nella protasi sia nell'apodosi (« se voi gridavate ad alta voce, non richiedevate il sangue vostro? », p. 57; « Se eravate voi il più forte, facevate voi la parte di zio Clementino », p. 58). La frase « Ecco, quando mi metto il soprabito, e vado » (p. 45) sta a rappresentare un tipico esempio di parlato locale: è certamente significativo, in tal caso, che l'autore se ne serva per caratterizzare il discorso diretto di un domestico.

Al fine di differenziare le parti dialogate da quelle narrative, lo scrittore utilizza anche gli altri costrutti tipici del parlato, come le dislocazioni dell'oggetto e le connesse ridondanze pronominali: « Ma io il brodo non me lo piglio » (p. 44); « Non poteva stirarle di giorno le cuoia? » (p. 45); « a te, ti vediamo sempre » (p. 72); « a me mi piacciono le cose naturali » (p. 80); « quel minchione di professore l'avrei buttato per la finestra » (p. 110). Non manca neppure il comunissimo *ci* 'attualizzante' con il verbo *avere*: « che ci abbiamo? » (p. 80)<sup>27</sup>.

Nelle stesse battute di dialogo, comunque, Mezzanotte è sempre attento a non esagerare con il colore locale o con il calco espressivo: una moderazione consigliata dall'esigenza di evitare stacchi troppo bruschi tra la voce del narratore e quella dei personaggi, e forse anche dal tentativo di rappresentare un tipo di regionalità orientata in senso cittadino e borghese. Una riprova, in tal senso, sembrerebbe venire dal fatto che l'unico esempio di sonorizzazione dopo nasale presente in tutto il libro (« per *quando* è vero Gesù Cristo che ci guarda », p. 197) si trova proprio nel caso in cui non è un borghese a parlare ma un

<sup>27</sup> Sulla ricorrenza di questo tipo di fenomeni nell'italiano letterario, nonostante l'ostracismo dei grammatici, cfr. peraltro P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci 1990.

popolano, il quale ricorre anche ad un altro caratteristico modulo 'basso', l'uso del *tu* con persone di riguardo («Eccellenza, signoria, che avresti fatto?», p. 197), e ad una locuzione come *stava pure un poco a vino* 'era alticcio' (pp. 196-197). Oltre che da ragioni di individuazione sociologica, la scelta della varietà linguistica può d'altra parte essere dettata dall'intento di stabilire una gerarchia morale ed ideologica: non a caso l'eroe della *Tragedia di Senarica*, Nania Pinti, parla costantemente in italiano.

#### 4. L'ELEMENTO LETTERARIO

Appunto l'italiano, un italiano addobbato anzi un po' più del conveniente di tradizionalismi, preziosismi, toscanismi, è lo strumento fondamentale del romanzo: si pensi al dittongo anche dopo palatale (*camiciuola*, p. 133; *figliuolo*, pp. 54, 55, ecc.; *giuochi*, p. 74; *membricciuole*, p. 133; *piuoli*, p. 138; *tovagliuolo*, p. 75; *spagnuola*, p. 120); all'apocope in *piccol rivo* (p. 189), *sottil filo* (p. 79) e, addirittura nel discorso diretto, *figliuol mio* (p. 51); alla prima persona dell'imperfetto in *-a* (*Io aveva*, p. 56; *io dava*, p. 85; *Io non poteva*, p. 82); all'enclisi pronominale (*erasi*, p. 49; *celebravasi*, p. 68; *ripiegavasi*, p. 79; *vedevasi*, p. 44, e inoltre *vedeasi*, p. 133); al modulo burocratico *delle di lui ore notturne* (p. 93), *della di lui morte* (p. 124), *i di lui consigli* (p. 187); a *cotesto* (pp. 43, 45, ecc.) e *costà* (p. 134). Si aggiungeranno, in un elenco parziale e disordinato, ma comunque abbastanza indicativo: *adimare* 'abbassare' (p. 187); *bisantino* 'bizantino' (p. 123); *commozione* 'spostamento' («la commozione dell'aria fu sì potente [...]», p. 136); *coverto* e *covrivano* (pp. 66, 81, 119, ecc.); *desinare* 'pranzo' (p. 94); *egli* persino nel dialogo (p. 50); *fantolino* (p. 133); *fo* 'faccio' (p. 71); *giovine* (pp. 45, 70, 71 e 101); *imagine*, *imaginatione* e *immaginare* (pp. 48, 57, 169, ecc.); *infesta* 'sgradita' (p. 149); *insueta* 'inconsueta' (p. 89); *mentovava* (p. 55); *molceva* (p. 188); *niuno* (pp. 179 e 197); *pel* 'per il' (pp. 57, 61, ecc.) e *pei* (pp. 45, 57, ecc.); *securu* (pp. 48 e 65), e altri casi del genere.

Alcune di queste forme compaiono anche nei dialoghi, talvolta fianco a fianco con forme di carattere usuale o regionale, generando così vistose e spiacevoli disarmonie. Si veda il seguente esempio, in cui l'andamento popolare del discorso è contraddetto dal toscanismo d'accatto *giovine*: «Mo ci stanno i parenti; che ci pensino essi a cui

andrà la roba, io sono giovine e m'ho da guardare la salute » (p. 45). In un altro passo, già citato precedentemente, lo scrittore non coglie la forte dissonanza tra il cultismo *convenio* e il provincialismo *masseria*: « Il convenio pel duello era stabilito alle ore sei del mattino seguente, in una masseria del cavaliere Laziosi, sulle sponde del fiume Saetta » (p. 178).

## 5. UNA LINGUA « MEZZA CONFUSIONALE »

La coesistenza in uno stesso testo di materiali linguistici tanto eterogenei, attinti ora al serbatoio del parlato regionale, ora a quello della tradizione scritta, non è certo un fenomeno insolito a quest'altezza: nel *Marchese di Roccaverdina*, ad esempio, Alfredo Stussi ha ritrovato, oltre alla polimorfia caratteristica di tanti prosatori dell'Ottocento e dello stesso *Mezzanotte*<sup>28</sup>, « oscillazioni tra gli estremi dell'arcaismo letterario, del toscanismo moderno, del dialettismo mascherato, senza contare quei costrutti ai margini della grammaticalità di cui certamente Capuana non avvertiva il carattere idiosincratico »<sup>29</sup>.

Sullo scorcio dell'Ottocento, i citati « esercizi di lingua » di una bambina abruzzese ci dicono quanto la scuola contribuisse al perdurare di tale stato di cose. Il maestro di Checchina corregge un vocabolo accettabilissimo come *affitto* nel più toscano *pigione*, mentre non interviene su una forma come *faggioli*, lasciando intatta la doppia *g* della pronuncia regionale<sup>30</sup>; inoltre fa inserire alcune « voci poetiche » in frasi inventate dalla scolara, con effetti decisamente ridicoli: « Cercai aita. L'angue è velenoso. Vedi quel calle?

<sup>28</sup> La lingua della *Tragedia di Senarica* presenta numerose oscillazioni, del resto assai comuni nella prosa del tempo. Antonio Palermo cita ad esempio: *sclamò / esclamò, proprio / propio, in tuono / in tono, istessa / stessa, geste / gesta, forestieri / forastieri* (si veda la *Nota al testo* della sua edizione: G. MEZZANOTTE, *La Tragedia di Senarica*, cit., p. 38). Ma si potrebbero aggiungere altri casi analoghi, come: *per i / pei e per il / pel; sicura / securo; faccio / fo* (più frequente *faccio*); *a posta / apposta; cultura / coltura* (più frequente *cultura*).

<sup>29</sup> A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Roma, Salerno Editrice 1990, pp. 11-41, a p. 41.

<sup>30</sup> P. TRIFONE, *Italiano in Abruzzo...*, cit., p. 508.

Diede un giuro falso. Erano troppi i lai. Nui e vui siamo cattivi. La polve è brutta. Ho comprato uno specchio. Tu sei molto ultore. È molto veglio il tuo cappello. Esto non mi piace »<sup>31</sup>. Ne deriva un'altalena di registri espressivi, causa non ultima del continuo riaffiorare di forme letterarie e auliche anche in testi di livello medio e popolare. Stridenti preziosismi insorgono significativamente persino nel povero tessuto della prosa dei semicoltori: le lettere di emigrati abruzzesi di un secolo fa alternano le forme ultrapopolari *saccio* e *stengo* 'sto' con quelle iperculte *audite* e *tardanza*, cui si aggiungono i toscanismi *fo* e *pigione*<sup>32</sup>.

Occorre anche riconoscere che la distinzione fra forme letterarie e forme regionali non era sempre così agevole, e in certi casi diveniva addirittura impossibile, a causa della convergenza, su un unico punto del sistema, di differenti spinte diacroniche e sincroniche: si pensi ad una parola come *mantile*, presente in Boccaccio e in altri autori toscani e non toscani, ma al tempo stesso diffusa come sinonimo geolinguisticamente più specifico di *tovaglia* o *tovagliolo* in molte varietà regionali, tra cui quella abruzzese. Manzoni era uscito dall'*impasse* sostituendo *mantile* con *tovagliolo*<sup>33</sup>, cioè con una variante meno caratterizzata sia dal punto di vista della letterarietà sia da quello della regionalità; mentre il più attardato Mezzanotte non si stacca ancora da *mantile*<sup>34</sup>. Forme come *mantile*, o anche come *gravante* 'pesante, grossa, obesa'<sup>35</sup>, rappresentano casi esemplari, data la compenetrazione tra i due livelli, di ciò che ho chiamato « italiano letterario regionale ».

<sup>31</sup> Ivi, pp. 501-502.

<sup>32</sup> Cfr. A. ARTESE, *Emigrazione e scrittura...*, cit., pp. VI e XI.

<sup>33</sup> M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei « Promessi Sposi » e la tendenza della prassi correttoriana manzoniana*, 2ª ed., Milano, Cisalpino 1992, p. 25.

<sup>34</sup> Nella *Tragedia di Senarica* la forma *mantile* fa due apparizioni, sempre con il significato di 'tovaglia': « La parca cena era finita, e sulla tavola apparecchiata restava solo il mantile » (p. 54); « quello sguardo mansueto che errava doloroso sul mantile » (p. 58).

<sup>35</sup> « Discendevano lentamente, perché donna Teresa aveva debole la vista, ed era un po' gravante » (p. 69). Cfr., da un lato, S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961 sgg., s.v. *gravante*, con un esempio già in Boccaccio; dall'altro, G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese...*, cit., ed E. GIAMMARCO, *Dizionario abruzzese e molisano*, Roma, Ed. dell'Ateneo 1968-1979, s.v. *gravante*.

È una situazione linguistica che, prendendo a prestito un'espressione di Capuana, si potrebbe definire « mezza *confusionale* »<sup>36</sup>: di essa un onesto lavoratore della penna come Mezzanotte, lontano dalle fin troppo stratosferiche altezze dannunziane, reca nella sua scrittura tracce attenuate e tuttavia ancora distintamente percepibili.

<sup>36</sup> « I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla; covavano Dino Compagni e la Crusca e in questo affare sudavano a goccioloni. Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta » (L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, pp. VI-VII). Serianni osserva che « la diagnosi del Capuana si attaglia bene a quasi tutte le opere d'impronta veristica apparse fino ad allora, con l'eccezione clamorosa dei *Malavoglia* » (L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 115-116).

ANTONIO SORELLA

## IL 'VERISMO' DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Nonostante il grande fascino che avevano esercitato su di lui e sul suo stile, d'Annunzio si allontanò ben presto tanto da Verga, quanto dal naturalismo francese. In un articolo pubblicato su « Il Mattino » il 28-29 dicembre 1892 (*L'arte letteraria nel 1892 - La prosa*), d'Annunzio fece il punto sul verismo spiegando nel contempo i motivi che a quella corrente lo avevano attratto e quelli che poi gli avevano suggerito di percorrere altre strade.

Lo studio — sostiene d'Annunzio a proposito dei veristi — era superficiale e grossolano: gli elementi della composizione erano così semplici e noti che a tutti fu facile comporre secondo una ricetta divulgata: e non mai prosa apparve più povera, più scialba, più ibrida, più sprovvista di vera e schietta italianità ad onta dei paesaggi descritti con precisione di linee geografiche... Nondimeno su questo flutto impuro e versicolore alcune vive opere d'arte emersero, specialmente d'artisti nel Mezzogiorno: nelle quali vedemmo rappresentati con vigore e con sobrietà alcuni tragici idilli piscatorii e campestri dove le persone dai detti e dai gesti veementi si movevano all'urto di una passione semplice e brutale. Ma poiché il cerchio era angusto e inferiore, gli spiriti più complessi e più inquieti sentirono il bisogno di uscirne [...] <sup>1</sup>.

Con poche e precise parole d'Annunzio prendeva le distanze da una stagione letteraria che lo aveva entusiasmato e portato a riflettere

<sup>1</sup> G. D'ANNUNZIO, *L'arte letteraria nel 1892 - La prosa*, ne « Il Mattino », 28-29 dicembre 1892 (ripubblicato in *Pagine disperse*, a cura di Alighiero Castellani, Roma, Lux 1913, pp. 544-549); l'articolo fu riutilizzato integralmente nell'intervista rilasciata dall'autore a UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier 1946 (1ª ed. 1895), pp. 341-342.

sulle proprie radici e sulle proprie opinioni politiche ed artistiche. Gli aspetti positivi di quella letteratura soprattutto meridionale furono, dunque, la precisione delle descrizioni paesaggistiche, la forza primitiva dei gesti e delle parole dei protagonisti popolari agitati da passioni elementari ed esasperate fino alla brutalità. I difetti costituzionali, invece, oltre alla distanza culturale di quel mondo provinciale rispetto all'educazione raffinata e rivolta all'Europa di uno scrittore colto come lui, sono soprattutto di carattere linguistico e stilistico <sup>2</sup>. A ribadire questo concetto, subito dopo il brano citato, d'Annunzio prosegue sostenendo la necessità, come rimedio e traguardo da raggiungere per la letteratura contemporanea, di una piena padronanza della lingua italiana.

In effetti, a paragonare le novelle dello scrittore pescarese con le opere dei più maturi veristi contemporanei, ci si rende subito conto della capacità di dominare la lingua letteraria dell'*enfant prodige* da una parte, e dall'altra delle incertezze, della fatica nel *labor limae* di un Capuana, per esempio, nel tentativo di eliminare, senza mai completamente riuscirci — come sostiene lo Stussi —, « quei costrutti ai margini della grammaticalità di cui certamente Capuana non avvertiva il carattere idiosincratico » <sup>3</sup>.

Sarebbe, però, sbagliato negare ogni relazione stilistica tra il giovane autore che non ancora diciottenne si fece notare nell'ambiente letterario italiano proprio per la sua padronanza linguistica, e i veristi. Del resto, sembra non esser più accettabile lo schema critico per cui tra *Vita dei Campi* e *Terra vergine* ci sarebbe la medesima distanza abissale che distinguerebbe il verismo dal decadentismo, dal momento

<sup>2</sup> D'altronde, pochi anni prima che d'Annunzio denunciassero la povertà inventiva dei narratori veristi, colpevoli di seguire nello stile una « ricetta divulgata », Capuana si era lamentato del fatto che « dietro l'esempio, mal compreso, del Verga, una turba di scolaretti si è messa allegramente a proclamare la Comune della sintassi » (L. CAPUANA, *Per Parte*, Catania, Giannotta 1885, pp. XXI-XXII).

<sup>3</sup> A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana* (Atti del Convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989), Roma, Salerno Editrice 1990, p. 41. Cfr. anche le osservazioni analoghe sulla lingua di Verga di T. POGGI SALANI, *Italiano regionale del passato: questioni generali e casi particolari*, in *L'italiano regionale*, Atti del XVIII Congresso internazionale di studi SLI, Roma, Bulzoni 1990, pp. 352-353, e su quella di altri veristi di F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in « Filologia e Critica », VII (1982), pp. 198-266.

che — come è stato ricordato spesso nel corso di questo convegno — gli studi più recenti tendono a mettere in rilievo la componente di decadentismo presente persino in Verga e Capuana. Anche a livello linguistico e stilistico si possono cogliere delle affinità importanti tra veristi, naturalisti e decadenti, in qualche modo tutti eredi di una medesima tradizione letteraria di matrice tardoromantica. Forse proprio in d'Annunzio, meglio che in altri, possiamo ravvisare gli elementi di continuità tra prosa veristica e decadente, una volta messi da parte i luoghi comuni che liquidano la prima produzione dannunziana in quanto falsa e minata alle fondamenta da una sensibilità estetizzante, decadente ed insomma antiveristica.

È bene, innanzi tutto, considerare che lo scrittore pescarese si cimentò nella narrativa di tipo veristico al suo esordio, proprio nel momento in cui si stava creando un proprio stile. Ora, ad una analisi anche approssimativa, appare chiaro che non poche delle caratteristiche della prosa dannunziana sono già presenti nelle sue novelle dei primi anni Ottanta.

Dal punto di vista lessicale, d'Annunzio non guarda a Verga o Capuana come a suoi modelli, ma piuttosto ai francesi, e in particolare alla precisione di Flaubert. Proprio dallo scrittore francese egli riprende il gusto per i cosiddetti *mots-pastiches*, cioè per i termini esotici che servono a creare un'atmosfera, prendendo a modello in *San Laimo navigatore* (1884, poi compresa in *San Pantaleone*, ma non ripubblicata nelle *Novelle della Pescara*) il racconto di Flaubert *La Légende de saint Julien l'hospitalier*, e traducendo letteralmente da esso parecchi vocaboli di questo genere, indicanti piante e profumi esotici, o relativi alla pratica della falconeria (*cedro, sandalo, ambra, belgiuino; girifalco, astore, sagro*)<sup>4</sup>. Successivamente d'Annunzio intensificherà l'impiego tanto dei termini esotici, quanto di quelli tecnici, desumendoli non più da testi letterari francesi, bensì dal Tommaseo-Bellini o da dizionari specialistici, come il *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti o il *Pronuntario di vocaboli attenenti a parecchie arti* del Carena<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français*, in *D'Annunzio giovane e il verismo*, Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara 1981, p. 81.

<sup>5</sup> Per rimanere nell'ambito della produzione 'veristica' dannunziana, cfr. i termini relativi alla filatura nella tragedia abruzzese *La fiaccola sotto il moggio* (G.

La dovizia straordinaria di sostantivi astratti nelle novelle <sup>6</sup> suscitò subito le reazioni di Guido Mazzoni, che rimproverò in due articoli un simile uso, giudicandolo un inutile e stucchevole francesismo <sup>7</sup>. Al nostro autore l'espedito di trasformare gli aggettivi in sostantivi astratti tornava utile per elevare il tono stilistico, sicché non stupisce che a questo strumento espressivo egli farà ricorso anche dopo l'abbandono dei moduli veristici. Peraltro l'inclinazione per il sostantivo astratto è riscontrabile anche in opere di scrittori veristi contemporanei, come nel *Marchese di Roccaverdina* di Capuana <sup>8</sup>.

Perfettamente adeguati alla rappresentazione del vero sono i colori, che il giovane scrittore profonde a piene mani nelle sue prime pagine narrative. Nella tavolozza dannunziana possiamo trovare i colori puri, ma anche infinite gradazioni di una medesima tonalità <sup>9</sup>, sfumature come *grigiastro, olivastro, giallastro, nericcio, bianchiccio, turchiniccio, verdognolo, giallognolo, azzurrognolo, violaceo, bronzino, glauco, oltremarato, aranciato, cinerognolo, sanguigno*, ecc. e colori composti del tipo di *verdazzurro*. Spesso si fa ricorso a specificazioni coloristiche, che talora sono perfettamente adeguate al modo di pensare dell'ambiente georgico descritto (« si fece rosso come il fuoco », « rosse e fresche come fragole a maggio », « bianco come un lenzuolo », « vermiglio come la milza dei buoi ») <sup>10</sup>, mentre

D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, I, Milano, Mondadori 1959, p. 989), tratti da G. CARENA, *Vocabolario metodico d'arti e mestieri*, Torino, 1853, « Del filare ».

<sup>6</sup> Va precisato che d'Annunzio comincia a ricorrere sistematicamente a tale espedito stilistico non nelle prime novelle, ma a partire da *Campane*, pubblicata sul « Fanfulla della Domenica » il 19 marzo 1882. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori 1959, *Terra vergine*: « altre due giovinezze » (p. 6), « quella bella e forte adolescenza d'uomo » (p. 66), « nella gelidità avida del fiume » (p. 69); *Le novelle della Pescara*: « udirono su per le scale il salire dei veggenti » (p. 73), « Sotto la vitrea serenità iemale » (p. 145), « fu in torno al traino una sollecitudine pietosa di femmine » (p. 165) ecc. D'ora in poi citeremo dalle novelle dannunziane con la semplice menzione della pagina, a meno che non torni opportuno distinguere tra i racconti compresi in *Terra vergine* e quelli ne *Le novelle della Pescara*.

<sup>7</sup> Cfr. G. MAZZONI, *Recensioni* sulla « Rivista Critica della Letteratura Italiana », agosto 1884, p. 36 e sulla « Rassegna », 4 maggio 1886. Per Tosi (*D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français*, cit., pp. 80-81), d'Annunzio imita non solo Hugo, come dice Mazzoni, ma soprattutto Flaubert, Goncourt e Zola.

<sup>8</sup> Cfr. A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua...*, cit., pp. 33-34.

<sup>9</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, p. 129.

<sup>10</sup> G. D'ANNUNZIO, *Terra vergine*, cit., pp. 20, 38 e 40, *Le novelle della Pescara*, cit., p. 212.

talaltra preludono ai virtuosismi dei romanzi (« d'un bel verdechiario di berillo »)<sup>11</sup>. I colori sono non solo utilizzati come aggettivi, ma anche come sostantivi e verbi: *bianchezza*, *azzurrità*, *biancheggiamen- to*, *doratura*, *bianciare*, *rosseggiare* ecc. Molta importanza viene attribuita a sinestesie e mescolamenti di colori, odori, sapori, sensazioni tattili e sonore, che rimarranno anche nella produzione successiva, diventando anzi strumenti essenziali della sua poetica decadente (« e là filoni di scarlatto, chiazze di viola, falde tremolanti di roseo, sfiochetti scialbi di arancio, svolazzi di azzurro si fondevano in una stupenda sinfonia di colore », « una sinfonia varia e possente di colori e profumi che vibrava al gran sole di messidoro »)<sup>12</sup>.

Per quanto riguarda la formazione delle parole mi limito ad osservare nella prima prosa dannunziana la straordinaria abbondanza dei sostantivi in *-io*<sup>13</sup>, di gusto impressionistico, e dunque perfettamente adeguati allo stile delle novelle (e soprattutto dei primi bozzetti veristici), ma che rimarranno numerosi anche nelle sue opere succes- sive.

<sup>11</sup> ID., *Terra vergine*, cit., p. 41.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 10 e 36. In *Ecloga fluviale*, troviamo un'anticipazione degli incubi del *Notturmo*, con stravolgimenti parossistici di colori, odori, sensazioni tattili e gustative, nella descrizione del sogno di Ziza, eccitato dal pensiero di Mila: « [...] le carni prendevano i toni più alti dell'arancio e dell'oro; la bocca s'apriva come una ferita fresca e fremeva nell'avidità di suggerire; le punte del seno rosse ed erte si dilatavano; tutto era falso, spasmodico, in quella eccitazione, in quella frenesia dei sensi. E Ziza vi s'inoltrava cupidamente, Ziza afferrava la larva della sua zingara con le mani quasi irrigidite dal piacere, cercava con gli occhi arsi le parti più lascive, fiutava l'odore... Ma, ecco, una grande ansia gli toglieva il respiro; pareva che il sangue gli si arrestasse; la larva illanguidiva, le linee tremolavano confondendosi, i colori sfioravano con la vita. Allora un'angoscia crudele l'opprimeva tutto. Ella non era sua, ella non voleva essere sua, ella gli gettava in faccia quei turbini di risa metalliche con uno sprezzo da regina. Perché? Chi era quell'altro? chi era quell'uomo con gli occhi turchini e con la barba rossiccia di fil di rame? » (Ivi, p. 66).

<sup>13</sup> Cfr. per es. ID., *Le novelle della Pescara*, cit., p. 103: « ella udiva battere le arterie con un sussurro assordante [...] Poi, d'un tratto, uno scintillio di bagliori si accese dentro gli occhi di lei, un tremolio crescente di fiammelle fatue »; pp. 231-232: « Negli orecchi aveva un ronzio continuo. Disse l'ospite: — Volete passare il fiume? — Donna Laura fece un cenno fiavole, incantata da un turbinio di circoli rossi che le si producevano nella retina. [...] Il fruscio dei rami, il canto delle cicale, il lampeggio delle acque, tutte le apparenze la turbavano ».

Nella sintassi d'Annunzio sperimenta, possiamo dire, tutte le possibilità, dalla frase breve, che poi utilizzerà nei romanzi <sup>14</sup>, a quella ampia e armoniosa, da quella 'parlata', specie nel dialogo, a quella costruita boccaccianamente, con marcate inversioni nelle parti narrative <sup>15</sup>. Il periodare breve, franto e retto su impalcature coordinative piuttosto che subordinative è, peraltro, ispirato allo stile delle canzoni folkloristiche (non solo abruzzesi), che d'Annunzio non smise di tenere presenti neppure in seguito, grazie anche ai due volumi dei *Canti popolari* del Tommaseo, soprattutto nella lirica e ne *La figlia di Iorio*, definita da lui stesso « canzone popolare in forma drammatica » <sup>16</sup>, proprio a rimarcare l'ispirazione verista, nonostante l'ambientazione in un mondo pastorale arcaico e senza tempo.

Massiccio appare l'impiego di participi presenti con valore verbale, autorizzati dalla convergenza dell'italiano antico con lo stile dei suoi modelli francesi ed in particolare di Zola: « quel movimento vago delle mandibole chiedenti qualcosa da masticare [...] Una scarsa onda di sangue restava a pena circolante pei tessuti [...] un moto di indicazione scorrente su l'orlo del lenzuolo » (p. 77).

I numerosi elementi di continuità linguistica tra le opere 'veriste' e quelle della maturità lasciano intravedere un autore non lontano dall'aver definito la sua personalità di scrittore, i suoi gusti ed il suo stile fin dall'inizio. Eppure le novelle abruzzesi di d'Annunzio non sono tutte elaborate secondo un progetto stilistico costante, ma dimostrano la continua ricerca di una formula propria ed originale, pur dopo aver 'attraversato', per così dire, Verga e con un occhio sempre rivolto verso i naturalisti francesi, che lo autorizzavano a nutrire una insopprimibile insoddisfazione per la pagina scarsamente elaborata, pur nella rappresentazione di ambienti popolari.

<sup>14</sup> Sulla straordinaria frequenza di frasi uniproposizionali nel *Piacere*, cfr. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza 1976, p. 237.

<sup>15</sup> Le inversioni si fanno, naturalmente, più numerose in una novella di imitazione boccacciana qual è *La futura*.

<sup>16</sup> Lettera di G. d'Annunzio a G. Pascoli del 3 settembre 1903, in *Omaggio a Pascoli*, Milano-Verona, Mondadori 1955, p. 402.

Pietro Gibellini sostiene giustamente che in « *Terra Vergine* gli echi della tecnica narrativa verghiana, lungi dal legare uniformemente la scrittura, sono isolabili nel contesto a mo' di gemme; non necessitati, insomma, anche dove si addensino più fitti, come in *Dalfino*. Invero quasi ogni stilema del campionario verghiano è reperibile in d'Annunzio [...] »<sup>17</sup>. Gli stilemi verghiani di cui parla Gibellini sono riscontrabili, però, solo in alcune novelle, cioè in *Dalfino*, *Campane*, *Fra' Lucerta*, *Cincinnati*, e *Lazzaro*. Ma oltre a questo gruppo, in *Terra vergine* (1882) è possibile individuare altre novelle, concepite sulla base di una differente strategia stilistico-linguistica, essendo scritte prevalentemente in un italiano letterario, tendente verso toni alti, abbondante e preciso nel lessico, studiato nella sintassi (*Terra vergine*, *Toto*, *La Gatta*, *Ecloga fluviale*, *Bestiame*, *Fiore fiurelle*). Nell'alternativa tra uno stile uniformemente sostenuto e il ricorso a qualche spruzzo di italiano popolare alla Verga pur nell'ambito di uno stile in gran parte tradizionale, d'Annunzio fa ricorso al dialetto citando versi di canzoni popolari in tre novelle già menzionate nei due gruppi fondamentali che abbiamo individuato (*Fiore fiurelle*, *Cincinnati* e *Fra' Lucerta*)<sup>18</sup>. L'utilizzazione del dialetto, seppure limitata a qualche verso di canzone, mal si conciliava con l'imitazione verghiana, e ciò non perché d'Annunzio non avesse capito la novità dello stile del siciliano, bensì perché la sua intenzione non era mai stata quella di imitarlo fino in fondo, rimanendogli inaccettabile l'idea di uniformare l'impasto linguistico tanto nelle parti narrative quanto in quelle dialogate attraverso il sapiente temperamento della lingua italiana con la sintassi popolare. Suoi modelli stilistici erano piuttosto Flaubert o certa produzione zoliana, linguisticamente elaboratissima (come *La faute de l'abbé Mouret*), mentre gli stilemi verghiani erano o completamente ignorati, o utilizzati per pennellature di color locale, come gemme incastonate in una montatura in lingua a diciotto carati.

Fin qui, d'Annunzio non si dimostrava più originale di tanti suoi contemporanei che non riuscivano a seguire la via indicata da Verga,

<sup>17</sup> P. GIBELLINI, *Per un diagramma del verismo dannunziano*, in *D'Annunzio giovane...*, cit., p. 31.

<sup>18</sup> Nelle redazioni precedenti pubblicate su riviste, tali versi si presentavano tradotti in lingua; a parte, naturalmente, va considerato il caso di *Fiore fiurelle*, che rimase inedita fino all'uscita di *Terra vergine*.

un po' per riluttanza di fronte al paventato imbarbarimento della lingua letteraria tradizionale e un po' perché non avevano realmente capito la portata di quella rivoluzione stilistica.

Il problema fondamentale del giovane d'Annunzio consiste nella mancata definizione e caratterizzazione della figura del personaggio narrante nelle novelle che adottano in maggiore o minore misura gli stilemi verghiani. Infatti il narratore dannunziano difficilmente potrebbe spacciarsi per popolare, come quello del maestro siciliano, poiché, a parte qualche periodo dominato da una sintassi approssimativa e con effetti di 'parlato', il suo modo di esprimersi è generalmente elevato e le descrizioni appaiono curate e scopertamente realizzate dal punto di vista di una sensibilità raffinata e colta. Sono pochi i termini che risultano strettamente legati all'ambiente descritto, come *paranza* (p. 8), *garbino* (p. 46), *trabacchi* (p. 65: italianizzato per *travòcche*; nel *Trionfo della morte*, c'è *trabòcco*)<sup>19</sup>. In una battuta di dialogo troviamo l'eccezionale *tata* 'padre, babbo'<sup>20</sup> (ma in questo caso riferito al padre acquisito: p. 48 « non vi vien sonno, tata? — dimandò al suocero »), che rappresenta la prima importante apertura di d'Annunzio verso l'italiano regionale, ma che per ora rimane un fenomeno isolato in *Terra vergine*. È possibile, inoltre, che un termine come *rena* sia costantemente preferito a *sabbia* perché così si dice in dialetto.

D'Annunzio, probabilmente, si rende conto di dover cercare una soluzione veristica più congeniale alla propria indole di scrittore raffinato, introducendo a narrare un personaggio dichiaratamente colto, seppure interno all'ambiente rappresentato. È il caso della novella *Cincinnati*, dove lo stesso autore, narrando in prima persona, ricorda quando, tredicenne, si rivolgeva persino ad un amico demente con un lessico aulico: « Mi rammento che lo colpì la parola *diafano*. — Diafano!... — mormorò stranamente, e sorrise; poi tornò a guardar le vele » (p. 17).

Ma nelle altre novelle raccontate ad intermittenza ora da un narratore popolare, ora, e più spesso, dall'autore, avvertiamo facil-

<sup>19</sup> Cfr. G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Lanciano, Rocco Carabba 1880, s.v.: *trabòcche* « Ordegno per pescare il pesce presso gli scogli o poco dentro la riva ». Nella seconda edizione del *Vocabolario* (Città di Castello, Tip. S. Lapi 1893), *trabòcche* è fatto derivare dalla forma antiquata *trabocco*, "trabocchetto, macchina militare". D'ora in avanti citeremo sempre dalla prima edizione, precedente alla stesura di quasi tutte le prime novelle dannunziane.

<sup>20</sup> Cfr. *ibidem*, s.v.

mente una sorta di stridore tra lo stile dannunziano, alto e ricercato, e gli effetti di italiano dialettaleggiante e parlato desunti da Verga. In *Campane* (pp. 24-29), ad esempio, troviamo, tra frasi di tono elevato, periodi nei quali è usata una sintassi approssimativa propria della lingua informale o popolare, ed in particolare il *ci* attualizzante (« e sopra il capo ci aveva quell'allegria di biancicore odoroso pispigliante nel sole, e d'intorno ci aveva la fioritura cilestra del lino a onde e negli occhi ci aveva due belle pervinche aperte, e ci doveva avere i fiori anche dentro al cuore! »), le ridondanze: (« Marzo gli aveva dato il mal d'amore, a Biasce! »), le dislocazioni a sinistra con o senza accordo sintattico (« Biasce quei frastuoni lo ubriacavano »), il *che* polivalente (« Un pomeriggio d'aprile s'incontrarono nella bassura verde piena di margheritone, lì dietro ai noci della Monna, che il cielo era d'opale in alto e a ponente violetto a chiazze ») ecc.

Le inevitabili disarmonie, peraltro, sono meno percettibili in altre novelle come *Fra' Lucerta*, (pp. 35-42), dove sono scelti stilemi del linguaggio popolare e dello stile verghiano meglio adattabili in un contesto tradizionale, ossia alterati (*ragazzona*, *finestrella*, *urlaccio*)<sup>21</sup> e deitici, che entrano nella parte narrativa e testimoniano la presenza di un narratore interno al racconto (« — Che luna! — disse a bassa voce la Cecalina, quella ragazza bionda a destra, che faceva l'amore con il Caporaletto »), mentre rimane a dissonare nella parte narrativa una sola frase 'foderata' (« e lui non ebbe il coraggio di chiuderglieli, non ebbe »)<sup>22</sup>.

Nel *Libro delle vergini* (1884) che raccoglie quattro novelle, d'Annunzio continua a cercare la sua personale formula verista, senza compiere passi in avanti, se non per il fatto che ormai lo stile adottato è quello delle novelle di *Terra vergine* più lontane dal linguaggio verghiano. Basti citare la novella *Le vergini*, poi rinominata *La vergine Orsola* nelle *Novelle della Pescara*, nella quale, come in alcune novelle

<sup>21</sup> L'uso frequente degli alterati è proprio dell'italiano popolare; cfr. G. BERRUTO, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in « Vox Romanica », XLII (1983), pp. 38-79, tratto n. 12.

<sup>22</sup> È sintomatico, a questo proposito, che d'Annunzio dalla prima redazione della novella, pubblicata sul « Fanfulla della Domenica » l'8 maggio 1881, all'edizione in volume elimina una seconda frase foderata: « e sotto il cranio ci si sentiva il foco, ci si sentiva! » > « e sotto il cranio ci si sentiva la fiamma viva! » (p. 40).

di *Terra vergine*, gli stilemi verghiani sono abbandonati nella parte narrativa, mentre sono stemperati negli indiretti liberi <sup>23</sup> e nei rari dialoghi in un italiano parlato <sup>24</sup>, introdotti ad interrompere lunghe sequenze narrative. I caratteri peculiari di questo parlato sono i deittici e l'individuazione e descrizione di persone, specie nel pettegolezzo, attraverso i loro difetti: « — Sapete, comare; Checchina Madrigale se n'è scappata un'altra volta a Francavilla. Voi la conoscete: quella grassa che sta di casa a Gloria, col naso a becco... quella ». Una sporadica espressione popolare nella parte dialogata è il « mal di San Donato » (p. 101), con cui si allude all'epilessia, mentre il ricorrente *femmina* per “ donna ” anche nelle parti narrative è in questa novella talmente isolato in un contesto estremamente letterario da farci pensare che d'Annunzio lo consideri anche un arcaismo, oltre che un termine d'uso popolare ereditato da Verga.

A nuove soluzioni d'Annunzio approda nella raccolta *San Pantaleone* (1886). Ci limitiamo a confrontare la novella *Annali d'Anna*, ribattezzata *La vergine Anna* ne *Le novelle della Pescara*, con l'appena menzionata *La vergine Orsola*, che nella medesima raccolta la precede immediatamente. Rispetto a *La vergine Orsola*, l'autore sperimenta dei nuovi espedienti stilistici, consistenti non tanto in qualche espressione di tono locale in corsivo (« paese dei portogalli » “ terra delle arance, Sicilia ” <sup>25</sup>, « quella femmina » in senso dispregiativo, « Don Zacchiele se n'era andato a marina » “ era stato trasportato dal fiume verso la riva del mare ”, « Pe' li Turchi », « la figlia di Sblendore » “ Splendore ”, « passar l'acqua » “ attraversare il fiume ”), ma soprattutto in parole o costrutti dialettali corrispondenti a voci arcaiche: *gallinacci*, (“ tacchini ”; cfr. *DELI*, s.v. *gallina*), *faticatori* <sup>26</sup>, *non ancora* (p. 128 « la strada provinciale non ancora in quel tempo era praticata ») <sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Per es. a p. 111, dove sono impiegati solo i deittici.

<sup>24</sup> Specie alle pp. 101 e 103.

<sup>25</sup> Cfr. G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s.v: *Purtuàlle*, *Purtebàlle*, « per metonimia “ arancio ”. anche nel Piem. *Portogall* ».

<sup>26</sup> *Faticare e fatica* per “ lavorare ” e “ lavoro ” sono menzionati in F. ROMANI, *Abruzzesismi*, Piacenza, Porta 1884, pubblicato nello stesso anno della novella dannunziana; ma d'Annunzio adopera il termine con tutto il carico semantico che il dialetto non ha e con il quale è usato invece già dal Salvini, nel Settecento; cfr. *DELI*, s.v.

<sup>27</sup> Il sintagma *non ancora*, indissolubile nel dialetto abruzzese come nella frase dannunziana citata, può essere accostato all'arcaico *non anche* (o *non anco*), che d'An-



*novelle della Pescara* dove *marinari* (p. 79) traduce in abruzzese quella che Verga aveva chiamato « gente di mare »<sup>30</sup>. Si tratta anche qui di un suffisso che, oltre che dialettale, è arcaico, e d'Annunzio lo sa perfettamente dato che ne *La Nave*, dove non c'è traccia di dialetto, adopera *mulinaro*, come semplice arcaismo. Un abruzzesismo può essere considerato il plurale arcaico in *-ora* di *donora* ne *La figlia di Iorio*<sup>31</sup>. Per quanto riguarda il lessico notiamo che ne *La fiaccola sotto il moggio* compare due volte *citola* “ bambina, ragazza ”<sup>32</sup>, un arcaismo raro<sup>33</sup>,

<sup>30</sup> Cfr. G. VERGA, *Fantasticheria*: « Quel mucchio di casipole è abitato da pescatori; “ gente di mare », dicono essi, come altri direbbe “ gente di toga ” »; l'espressione è adoperata altre due volte nei *Malavoglia* (cfr. T. POGGI SALANI, *L'italiano regionale del passato*, cit., p. 352: « È già stato notato più volte, a cominciare dal Russo, che sono pochi complessivamente i sicilianismi vistosi dei *Malavoglia*. Tanti sono invece, e per lo più ancora da scoprire, quelli semantici e sintattici, che l'autore ha giudicato intellegibili, insinuabili nell'italiano in modo che naturalmente si concilia con le sue stesse possibilità: *gente di mare* nel senso di “ pescatori ”, per esempio »). È interessante notare che il sintagma sia usato da d'Annunzio in una lettera del maggio 1881 a Tito Zucconi, come sinonimo di *marinai*, che (come *marinari* delle novelle) equivale a “ pescatori ”: « alle otto esco di casa vestito da popolano e vo a respirare la brezza marina, a chiacchierare con quei bravi marinai della riva, a bere con loro al loro boccale, a divagare insomma giocondamente lo spirito. Mio babbo mi chiama *uccellaccio selvatico*, *gabbiano*; altri mi tengono per superbo fuggente la compagnia dei più perché creduti a me inferiori. Io lascio dire. Non faccio bene? Qui a Pescara la vita è noiosa, stagnante; gli *uomini seri* sono farabutti o nullità. Tra la gente di mare invece io trovo nobili cuori; una stretta di quelle mani callose mi fa inorgoglire. » (un brano della lettera è stato pubblicato in *D'Annunzio giovane e il verismo*, cit., pp. 197-198).

<sup>31</sup> Ernesto Giammarco, a proposito di d'Annunzio, suppone che « l'uso del plurale neutro in *-ora* possa essergli derivato più dalle letture degli antichi testi che dalla conoscenza diretta dei dialetti abruzzesi, di cui il poeta possedeva soltanto il pescarese, dove non esiste questa forma neutrale » (E. GIAMMARCO, *Il vernacolo abruzzese nella narrativa e nella drammaturgia*, in « Abruzzo », 1963, pp. 280-281). Va considerato, peraltro, che in alcune novelle dove i dialoghi sono in dialetto, si insinuano forme che provengono anche dall'Abruzzo montano. Così in *Turlendana ritorna*, Binchi Banche pronuncia sempre *signore*, con la riduzione all'indistinta della vocale pretonica, tipica dell'abruzzese occidentale (cfr. ID., *Abruzzo dialettale*, Pescara, Istituto di Studi Abruzzesi 1973, p. 27). Similmente, in altre novelle, incontriamo spesso *fauze*, *autre* (“ falso, falsi ”, “ altro, altri ”), che presentano la resa dei dialetti occidentali *l + tj > -uz* e *l + t > -ut*, mentre quelli orientali conservano la liquida (cfr. *ivi*, p. 28). Infine, non va trascurata la conoscenza che d'Annunzio poté avere degli altri dialetti abruzzesi attraverso il *Vocabolario* del Finamore e dei frequenti viaggi nei quali, tra l'80 e il '90, egli si spinse spesso all'interno dell'Abruzzo alla ricerca di usanze popolari.

<sup>32</sup> G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., p. 1023.

<sup>33</sup> A far scoprire la doppia valenza dialettale-arcaica del vocabolo, potrebbe aver contribuito G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s.v.: *Citele*, « “ ragazzo,

ma anche un vocabolo ancora oggi vivissimo in Abruzzo <sup>34</sup>; inoltre *bardassi*, che nell'accezione non dispregiativa di "ragazzi" è dialettale <sup>35</sup>. Ne *La figlia di Iorio*, *biastema* è forma dialettale diffusa in Abruzzo (e non solo in Abruzzo), così come è riscontrabile in testi letterari fin dal Quattrocento <sup>36</sup>.

Alla ricerca di una propria strada verista, d'Annunzio si allontana progressivamente da Verga, senza però mai metterlo completamente da parte, bensì evitando le più macroscopiche formule stilistiche adoperate pedissequamente da una schiera foltissima di imitatori <sup>37</sup>. Una delle scelte fondamentali che allontanano il Pescaraese dall'esperienza stilistica di Verga consiste nell'uso del dialetto nei dialoghi e di uno stile ricercato ed elegante nelle parti narrative. Non si trattava di una novità assoluta, visto che una simile impostazione narrativa era stata

bimbo". 'Allevati si son tra noi da teneri citelli'. Ariosto, C. IX, St. 37. — Tosc. *Citto, Cittino, Cittarello* ».

<sup>34</sup> Cfr. E. GIAMMARCO, *Dizionario abruzzese e molisano*, Roma, Ed. dell'Ateneo 1968, s.v.

<sup>35</sup> G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., p. 1029. Cfr. *GDLI*, s.v. Anche qui d'Annunzio avrebbe potuto trovare la segnalazione dell'analogia del termine abruzzese con il toscano in G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s.v.: *Bardàsce*, « s.m. "ragazzo, fanciullo". Nel Tosc. e nel Piem., *Bardassa*, "ragazzo vivace, avventato" ».

<sup>36</sup> Cfr. DELI, s.v. *bestemmia*. Una simile ambivalenza arcaico-dialettale hanno i seguenti vocaboli che E. GIAMMARCO (*Il vernacolo abruzzese...*, cit., pp. 282-283) segnala come « soltanto abruzzesi » ne *La figlia di Iorio: consolo* (non solo nel senso di "banchetto offerto alla famiglia del defunto", ma in quello più generale di "qualunque vivanda che ristori"), *fòri terra* ("straniero"), *pate* ("patisce"). Soltanto abruzzese è *còscina*, ma credo che d'Annunzio lo abbia usato per la sua 'nobile' origine greca, evidenziata da G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s.v.: « (Castiglione a Casauria), s.f. 'arnese di legno di forma cilindrica, stajuolo' = Gr. *Koskinon* ».

<sup>37</sup> Tra gli spunti che d'Annunzio riprese probabilmente da Verga anche dopo la pubblicazione di *Terra vergine*, menzioniamo soltanto i cosiddetti 'nomi d'insulto', basati spesso su difetti fisici o mentali, che nel dialetto abruzzese sono diffusissimi. In Verga ne troviamo alcuni (Malpelo, Ranocchio, Piedipapera ecc.), mentre più numerosi ricorrono ne *Le novelle della Pescara*: pp. 173 sgg. *l'Ummàlido* ("l'Invalido"), protagonista de *L'eroe*, p. 188 « Egli era un uomo che aveva il busto lunghissimo e le gambe corte e l'atteggiamento della bocca involontariamente irrisorio. I cittadini di Pescara lo chiamavano *Culinterra* », p. 191 « opera insigne di Cucuzzitto figlio di Cucuzzitto » (come sopra), p. 250 « Felicetta Margasanta, detta la Pica per la sua continua garrulità », p. 251 « soprannominato *il Caporaletto* », p. 258 « Mastro Peppe De Sieri, detto *La Bravetta* », p. 260 « Matteo Puriello, detto *Ciàvola* », p. 260 « Biagio Quaglia, detto il *Ristabilito* » ecc.

teorizzata dall'amico corregionale Edoardo Scarfoglio<sup>38</sup>. D'Annunzio, peraltro, non usa tendenzialmente il dialetto quando il mondo provinciale appare nella sua dimensione violenta e dà vita a vicende dai toni tragici, lo usa invece quando esso può connotare le categorie psicologiche dei personaggi popolari, mettendone in rilievo, di volta in volta, l'eroismo, la secca, ruvida, ma possente brevità espressiva, la passione per il canto popolare, o anche, bonariamente, il gusto per il pettegolezzo e per la beffa.

A differenza delle raccolte precedenti, nelle quali si possono distinguere soltanto due moduli stilistici, sulla base dell'adozione ora della lingua tradizionale, ora di un italiano letterario infarcito qua e là con stilemi verghiani, ne *Le novelle della Pescara* d'Annunzio sperimenta numerose soluzioni stilistiche. Abbandonato il compromesso adottato in *Terra vergine*, consistente nell'uso intermittente degli stilemi verghiani, continuano invece ad essere presenti le novelle tutte in italiano letterario: *La madia*, *Il traghettatore*, *La veglia funebre*, *Gli idolatri* e *La vergine Orsola*. A queste possiamo aggiungerne altre due, *Mungia* e *La morte del duca d'Ofena*, nelle quali compaiono rispettivamente versi in dialetto di canzone popolare o fescennini scagliati ingiuriosamente dal popolo contro i signori e i loro uomini. Si tratta di racconti nei quali il popolo abruzzese viene descritto nei suoi aspetti deteriori: l'inclinazione verso la violenza, l'emarginazione crudele dei più deboli, l'idolatria, la superstizione e la cieca, animalesca irresponsabilità nei confronti del richiamo del sesso. Il dialetto qui non compare, forse proprio perché esso avrebbe acquistato una connotazione negativa, che poi si sarebbe potuta estendere anche alle altre novelle, dove i personaggi dialettofoni sono visti con simpatia o con rispetto.

Il dialetto nei dialoghi è invece presente nelle seguenti novelle: *Il cerusico di mare*, *L'eroe*, *I marengbi*, *La fattura*. Nelle prime due i personaggi popolari risultano circondati da un alone eroico, proprio grazie alle loro secche e maschie battute in dialetto, che danno loro la forza, morale e fisica, di popoli che non sono stati ancora effeminati dalla civiltà. I protagonisti dialettofoni sono visti, insomma, attraverso il filtro di reminiscenze letterarie classiche, come la descrizione ammi-

<sup>38</sup> Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e...*, cit., pp. 222-223.

rata della forza primitiva dei barbari nella *Germania* di Tacito. In particolare, ne *L'eroe*, pur rimanendo nell'ambito di una descrizione impersonale e distaccata, d'Annunzio riesce a rendere non soltanto la crudezza delle categorie psicologiche del mondo popolare, che si fondano sulla legge del più forte, sull'indifferenza nei confronti dei 'vinti' (i più forti dopo l'Ummalido si contendono la successione senza curarsi di lui), ma anche la dignità e la forza morale di uomini della tempra del protagonista, che proprio quando sembrava escluso e perdente, si riscatta con un gesto pubblico che ne mette in risalto la forza d'animo e lo rende 'eroe' di fronte a tutta la comunità. In questa novella c'è il recupero del dialetto, di cui viene messa in risalto la forza e la *brevitas* (anche nelle frasi un po' più lunghe non c'è neppure una subordinata, ma solo periodi uniproposizionali). Analogamente, le parti narrative sono costituite da periodi brevi che dunque non stonano con il dialetto dei discorsi diretti.

Cicco Ponno, Mattia Scafarola e Tommaso di Clisci gareggiavano per sostituire nell'ottavo posto di portatore l'Ummalido. Costui si avvicinò ai contendenti. Teneva la mano rotta lungo il fianco, e con l'altra mano si apriva il passo. Disse semplicemente:

— Lu poste è lu mi'.

E porse la spalla sinistra a sorreggere il Patrono. Egli soffocava il dolore stringendo i denti, con una volontà feroce. Mattalà gli chiese:

— Tu che vuo' fa'?

Egli rispose:

— Quelle che vo' Sante Gunzelve.

E, insieme con gli altri, si mise a camminare (pp. 174-175).

Nelle altre due novelle, d'Annunzio fa ricorso alla carica comica del dialetto, sfruttata nella nostra tradizione fin dalle commedie rinascimentali. Neppure in questo caso la sua intenzione è quella di destinare il dialetto, degradandolo, a scopi puramente strumentali e per ottenere effetti di grassa comicità. Lo dimostra, se non altro, il fatto che la prima redazione de *La fattura*, pubblicata sul « Fanfulla » nel 1884, era scritta nei dialoghi in fiorentino arcaico (ad imitazione del modello boccaccesco di *Calandrino e il porco*), a cui poi fu sostituito il dialetto abruzzese già nel 1886 in *San Pantaleone*. Ciò significa, mi pare, che il dialetto era considerato da d'Annunzio come una fase anteriore, e dunque arcaica, della lingua, e perciò in qualche modo

paragonabile all'italiano antico. Solo partendo da questo punto di vista si comprende il procedimento, perfettamente messo a punto nelle tragedie abruzzesi oltre che in alcune novelle, consistente nella ricerca di termini dialettali che possano essere autorizzati da arcaismi o vocaboli rari della lingua letteraria.

Fa parte a sé *La guerra del ponte*, che si diversifica dalle novelle del gruppo precedente, perché presenta dialoghi in lingua oltre che in dialetto. La soluzione adottata è qui quella di far parlare i personaggi di bassa estrazione in dialetto, mentre i notabili di Pescara, un dottore, il prefetto, un personaggio scelto con altri nove dal popolo a parlamentare con il prefetto, in italiano. Naturalmente è improbabile che in un ambiente fondamentalmente dialettofono la distinzione tra parlanti in lingua e dialetto sia sempre così netta, ed infatti d'Annunzio introduce « Don Aiace, il grande assessore » a replicare in dialetto in una seduta del consiglio comunale al vecchio e dialettofono agricoltore Antonio Mengarino: « Vatténne, Mengari! Che ti mitte a dice, sangue de Crimie! » (p. 292). Tale strategia nei dialoghi sembra essere molto simile a quella già adottata da Edoardo Scarfoglio ne *Il processo di Frine* (1883), dove i personaggi popolari parlano solo in dialetto, mentre quelli appartenenti ai ceti più elevati hanno il privilegio della diglossia, cioè si esprimono in italiano o in dialetto a seconda della situazione e degli interlocutori. In più, rispetto a *La guerra del ponte* di d'Annunzio, Scarfoglio presenta delle battute di dialogo molto interessanti, con il libero alternarsi di lingua e dialetto sulla bocca di un unico personaggio, l'avvocato difensore, che si rivolge alla sua assistita dialettofona: « Che ti posso fare? Tu je si' date nu chile d'arsenico! La pena degli avvelenatori è la stessa dei parricidi: a morte, e s'ha da j' all'execuzione 'n che nu panne nere 'n cape. Ma ti daranno le circostanze attenuanti, per le quali la pena scema de nu rade, e te ne vè a li lavure furzate a vita »<sup>39</sup>. Qui Scarfoglio riproduce una situazione comunicativa che ci testimonierebbe l'innescarsi dei meccanismi atti a determi-

<sup>39</sup> E. SCARFOGLIO, *Il processo di Frine*, Roma, A. Sommaruga e Co. 1884, p. 24. La capacità di alternare italiano e dialetto in una medesima conversazione è mostrata da Scarfoglio anche nel dialogo tra la protagonista e il farmacista, il quale comincia a parlare in italiano (« Che vuoi? », ivi, p. 4), per poi continuare subito in dialetto con un tono più confidenziale ed insinuante, quando si rende conto di poter tentare il corteggiamento.

nare l'affermazione dell'italiano regionale, come la traduzione italiana della ricorrente espressione abruzzese *cha ta pozza fa'?*, e l'erosione dei tratti fonomorfolgici dialettali, specie in clausola in « un chile d'arsenico! ». L'attenzione di Scarfoglio agli aspetti diafasico e diastratico è evidente anche in una battuta di italiano popolare di un usciere, in conversazione con i testimoni del processo, sulla pena che sarebbe toccata alla protagonista: « Ci sta la pena di morte »<sup>40</sup>, ed in un'altra in un italiano regionale allo stato embrionale attribuita a Pasquale Spatocca: « Perché rassumijava a lu marite »<sup>41</sup>. Che Scarfoglio fosse consapevole che quest'ultima frase fosse non puro dialetto, ma il risultato dello sforzo di un dialettologo che prova ad esprimersi in italiano, è dimostrato dal commento del narratore: « parlava un po' goffamente, cercando invano di dare una politura italiana al suo dialetto, ma non s'imbrogliava »<sup>42</sup>. Scarfoglio non continuò la sua interessante sperimentazione nelle successive novelle, eppure a brevissima distanza di tempo d'Annunzio, dotato quant'altri mai di una spiccata

<sup>40</sup> Ivi, p. 21. F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e...*, cit., p. 223, sostiene che « la soluzione dello Scarfoglio funzionalizza nettamente, e oppone, il dialogato dialettale (quando parlano personaggi popolari) al narrato italiano, evitando dunque il registro intermedio dell'italiano regionale che, come si è detto [a proposito della Serao], si diffonde dal dialogo al narrato ». In realtà, mi sembra che nella novella citata Scarfoglio presenti una situazione linguistica abbastanza complessa, nella quale si va dalla pura dialettologia di personaggi popolari come la protagonista, alla diglossia di personaggi più elevati come l'avvocato, passando per livelli intermedi come l'italiano popolare dell'usciere o il mescolamento di italiano e dialetto tendente all'italiano regionale operato dallo stesso avvocato. C'è da aggiungere che anche nella parte narrativa Scarfoglio, pur scrivendo in un italiano sostenuto, inserisce a tratti espressioni, 'nomi d'insulto', o vocaboli dialettali: « Giatteo Biciccia, detto *lu Sfrusciate* » (*Il processo di Frine*, cit., p. 3), « Pasquale Spatocca aveva raccontato come Mariantonia gli avesse chiesto un modo di avvelenare le zocche » (ivi, p. 15), « don Giovanni Coletti, *lu fije de lu Signore* » (ivi, p. 31), « resisteva alle tentazioni de *lu signerine* » (*ibidem*). In questo caso Scarfoglio si comporta in maniera del tutto opposta rispetto a d'Annunzio, il quale nella parte narrativa italianizza soprannomi e termini dialettali; cfr. per esempio ne *La guerra del ponte* la contrapposizione tra « *il figlio di Sciore* » nella parte narrativa e « *lu fije de Sciore* » in quella dialogata (pp. 294 e 295). Peraltro, lo stesso Scarfoglio nella parte narrativa, seppure in corsivo, menziona italianizzandolo un termine di origine dialettale come *porchetta*, che però appartiene a pieno titolo all'italiano regionale (*Il processo di Frine*, cit., p. 36).

<sup>41</sup> Ivi, p. 34

<sup>42</sup> Ivi, p. 32.

« sensibilità diafasica »<sup>43</sup>, si trovò a tentare analoghe soluzioni stilistiche. Infatti ne *Le novelle della Pescara* abbiamo un gruppo di racconti (*Agonia*, *La contessa d'Amalfi*, *La fine di Candia*, *Turlendana ritorna*, *Turlendana ebro*), che dimostrano lo studio dannunziano delle situazioni comunicative intermedie tra italiano e dialetto. Ora, se in alcuni di questi casi si potrà accogliere l'opinione comune secondo cui d'Annunzio non fa altro che diluire il dialetto per renderlo più adatto agli scopi letterari, in altri sembra chiara la consapevolezza nel nostro autore dell'esistenza di spinte verso l'italiano regionale, specie in una città come Pescara che già nel tardo Ottocento era il punto di incontro di dialetti diversi (abruzzesi della costa, dell'interno, napoletano, per il prestigio ancora esercitato dall'ex-capitale) con l'italiano. In *Agonia*, descrizione ironica di una famiglia della classe dirigente locale, i personaggi parlano in lingua, ma in una battuta Donna Letizia rivela la sua tendenza verso l'italiano regionale, adoperando il congiuntivo al posto del condizionale: « Oh, povero bibì! Chi te l'avesse mai detto, povero bibì mio! » (p. 245). Una situazione linguistica dominata dal rapporto tra italiano e italiano regionale è presente ne *La contessa d'Amalfi*. I personaggi, con diverse gradazioni, parlano in italiano regionale, che va dalle espressioni colorite, spesso risultanti da tentativi di italianizzazione di modi di dire dialettali, della serva Rosa Catana (« Don Giovà, che v'ho da dire? [...] Don Giovà, io non saccio, mo [...] Che ci volete fare? » pp. 185-186), alla sporadica discesa verso l'italiano regionale da parte di un italofono quale Don Giovanni Ussorio (« Don Domé, o Don Domé, io ti do in capo! » p. 188; « Na' cenetta — rispose » p. 201). Talvolta la presenza dell'italiano regionale è quasi impercettibile, come nel seguente scambio di battute, dove la preposizione *da* non raddoppia la consonante della parola successiva, anche se il dialettismo fonosintattico è nascosto e quasi neutralizzato dalla grafia staccata: « Da vero? — Da vero, don Domé » (p. 189). L'influenza linguistica della ex-capitale borbonica si fa sentire nel parlato di diversi personaggi, ora nella sintassi e nella topologia (« Ah! Ah! Non sapete niente ancóra? » p. 188; « Se te ne vai, Ninì tuo

<sup>43</sup> L'espressione appartiene a P. TRIFONE, *D'Annunzio e il linguaggio dei giornali*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studi* (Atti del seminario, svoltosi dal 23 al 25 novembre 1988, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Chieti), Genova, Marietti 1991, p. 61.

muore » p. 210), ora anche nella morfologia (« 'O vi', 'o vi', s'è impazzito Ussorio! » p. 196, « 'O vi'! 'O vi'! L'urangutango! » p. 200). Anche i francesismi vengono in qualche modo regionalizzati, in questo caso nella pronuncia, come quelli che servono per comandare le quadriglie: « *Balanze! Turdemè! Rondagòsce!* » (p. 202). Se i personaggi non notano niente di 'anormale' in nessuna delle precedenti espressioni, ciò che viene avvertito da tutti come dialettale e comunque inaccettabile è la dizione del baritono che

cantava fiorentinamente, aspirando le *c* iniziali, anzi addirittura sopprimendole talvolta.

*Non sai tu che piombo è a ippiede  
La atena oniugale?* (p. 194).

D'Annunzio nota acutamente che in un simile ambiente comunicativo, la tendenza dei parlanti verso l'italiano può condurre verso espressioni connotate in senso letterario o aulico <sup>44</sup>. È il caso di Don Federico Sicoli, che, « mezzo ebro, fece anche un brindisi a gloria di Violetta e di Don Giovanni, in cui si parlava persino di *sacre tede* e di *felice imene* » (p. 203), oppure di Don Antonio Brattella, detto l'Areopagita, che nel corteggiare una dama « ripetendo le parole del conte di Lara nel melodramma petrelliano, disse, anzi sommessamente cantò: — Poss'io dunque sperarr? » (p. 199). Lo stesso Aeropagita, con la sua presunzione di parlare in modo raffinato, nonostante l'insicura conoscenza della lingua, offre lo spunto a d'Annunzio per condurre un vero e proprio studio sui malapropismi, « vale a dire le parole ' storpiate ' e ricostruite analogicamente su altre con le prime affini per il significante » <sup>45</sup>, compresi dal Berruto tra i tratti comuni all'italiano popolare e all'italiano regionale <sup>46</sup>:

<sup>44</sup> Pietro Trifone (*Italiano in Abruzzo dopo l'Unità: « gli esercizi di lingua » di Cbecchina*, in AA.VV., *Scritti offerti a Raffaele Laporta*, Chieti, Vecchio Faggio 1990, pp. 501-502), studiando i quaderni di una scolaria coetanea e conterranea di d'Annunzio, sottolinea « la prevalenza della dimensione letteraria nell'insegnamento linguistico » nel secondo Ottocento, con la conseguenza di un « continuo ripullulare di forme letterarie e auliche in testi di livello medio ».

<sup>45</sup> G. BERRUTO, *L'italiano popolare e...*, cit., § 6.2.

<sup>46</sup> Sui malapropismi studiati dal doppio punto di vista dell'italiano popolare e di quello regionale, cfr. ID., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1987, p. 135.

Secondo la cronaca veridica, una sera, prendendo una bacchetta e piegandola, disse: « Com'è *flebile!* » per dire flessibile; un'altra sera, indicando il palato e scusandosi di non potere suonare il flauto, disse: « Mi s'è infiammata tutta la *platea!* » e un'altra sera, indicando l'orificio di un vaso, disse che, perché i fanciulli prendessero la medicina, bisognava spargere di qualche materia dolce tutta l'*oreficeria* del bicchiere. Di tratto in tratto, Don Paolo Seccia, spirito incredulo, udendo raccontare fatti troppo singolari, saltava su:

— Ma, Don Antò, voi che dite?

Don Antonio assicurava, con una mano sul cuore:

— Testimone *oculista!* Testimone *oculista!*

Una sera egli venne, camminando a fatica; e piano piano si mise a sedere: aveva un reuma *lungo il reno*. Un'altra sera venne, con la guancia destra un po' illividita: era caduto *di soppiatto*, cioè aveva sdruciolato battendo la guancia al suolo.

— Come mai, Don Antò? — chiese qualcuno.

— Eh guardate! Ho perfino un *impegno* rotto — egli rispose, indicando il tomaio che nel dialetto nativo si chiama *'mbigna*, come nel proverbio *Senza 'mbigna nen ze mandé la scarpe* (p. 205).

La cura dedicata a spiegare l'origine dell'ultimo malapropismo (o meglio *ibridismo*)<sup>47</sup> attribuito all'Areopagita, con la menzione del vocabolo e del proverbio (che sono non a caso le uniche presenze dialettali nella novella), potrebbe farci sospettare che d'Annunzio avesse cominciato ad intuire il problema del rapporto tra italiano popolare e italiano regionale, oggetto soltanto di recenti discussioni. Tali intuizioni gli potevano derivare dall'osservazione diretta della realtà linguistica abruzzese, pur sempre col supporto fondamentale dei dizionari. Basti pensare che nel *Vocabolario dell'uso abruzzese* del Finamore d'Annunzio aveva potuto trovare sia lo spunto per trarre l'ibridismo *impegno*, sia il proverbio che spiegherebbe la sovrapposizione di *'mbigna* e *impegno* esistente nella coscienza linguistica degli Abruzzesi contemporanei: « *Mbigna*, s.f., “ tomaio ”. Senza 'mbigna nen ze mandé la scarpe, “ senza protezioni, a volte non si approda a nulla ”. (Il bisticcio è tra *'mbigna* e *impegno*) »<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Cfr. ivi, pp. 170-171.

<sup>48</sup> G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s.v. Tale riscontro mi pare di un certo interesse, visto che anche l'esperto Giammarco ribadì l'opinione comune secondo cui nella produzione novellistica d'Annunzio non tenne in alcun conto il

Altra novella degna d'attenzione è *La fine di Candia*, dove i dialoghi sono in italiano regionale. Basterà citare una sola battuta:

I panni li lava bene, non c'è che dire. È la meglio lavandaia che sta a Pescara, non c'è che dire. Ma tiene lu difetto delle cinque dita... Non lo sapevate, commà? <sup>49</sup> (p. 250).

Anche qui sembra che d'Annunzio sia consapevole del fatto che l'italiano regionale interagisce con l'italiano popolare, come ad esempio nella frase: « A me 'na volta mi mancò due mantili », con la non concordanza del verbo tipica dell'italiano popolare ed il vocabolo regionale *mantili* <sup>50</sup>. Quest'ultimo compare anche nella parte narrativa insieme con altri elementi di lessico abruzzese italianizzato, quali *spasa* <sup>51</sup>, *tiratoi* <sup>52</sup>, *parlatura* <sup>53</sup> (che è anche un arcaismo), sicché è probabile che d'Annunzio si sia posto il problema di come avvicinare linguisticamente le parti narrative a quelle dialogate e lo abbia risolto, in questo caso, in una maniera assai diversa da Verga.

« *Vocabolario dell'uso abruzzese* del Finamore, la cui prima edizione, uscita nel 1880 egli sicuramente non utilizzò perché limitata al solo dialetto di Gessopalena, mentre la seconda edizione, che ha come base il dialetto di Lanciano, uscì nel 1893, quando *Terra vergine*, che è del 1882, e le *Novelle della Pescara*, che sono del 1884-86, avevano già visto la luce » (E. GIAMMARCO, *Il vernacolo abruzzese...*, cit., p. 281).

<sup>49</sup> Notevole è il costrutto « la meglio lavandaia », con il comparativo dell'avverbo in funzione aggettivale; cfr. E. GIAMMARCO, *Abruzzo dialettale*, cit., p. 58.

<sup>50</sup> *Mantile* è, peraltro, anche un vocabolo letterario e va perciò affiancato agli altri elementi lessicali e morfosintattici che il d'Annunzio 'verista' trascelse per la loro doppia valenza di dialettismi e aulicismi o arcaismi. Tra le parole dialettali inserite nei discorsi diretti, spicca la *cucchiara*, sul furto della quale verte tutto il racconto: una sola volta è chiamata italianamente *cucchiaino*, nell'occasione solenne in cui la maga Cinigia svela il luogo dove l'oggetto è stato nascosto. Interessanti sono anche le seguenti espressioni calcate sul dialetto: p. 251 « Non vi state zitta » « cantatele il fatto suo »; *ibidem*: « Che zitta e non zitta! » (modo di dire del parlato regionale; cfr. a p. 276 la battuta di dialogo in dialetto: « Che pahure e nen pahure! »).

<sup>51</sup> Cfr. G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s.v.: « *Spàsa*, *Guandiera*, s.f., "vassoio" ».

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*, s.v.: « *Teratùre*, *Teratòre*, "cassetto. Luogo nel quale si tendono i panni lani" ». V. anche F. ROMANI, *Abruzzesismi*, cit., p. 20: « *tiratojo* (*teratòre*), "cassetta" ».

<sup>53</sup> Cfr. G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s.v.: « s.f. "modo di pronunciare di chi parla un dialetto"; "dialetto, parlata". "Modo di parlare di una persona, parlatura" ».

Le ultime due novelle che presentano i dialoghi in italiano regionale sono *Turlendana ritorna* e *Turlendana ebro*, tra loro intimamente connesse sia dal punto di vista contenutistico, sia da quello stilistico. Nella prima è già chiaro il grado di padroneggiamento da parte dell'autore dell'italiano regionale, che rivela uno studio serio dei meccanismi di realizzazione da parte del parlante di enunciati che sono a metà strada tra la grammatica dell'italiano e quella dell'abruzzese, come il seguente messo in bocca a Binchi-Banche:

— Lu primo marito fu Turlendana, ch'era marinaio e andava su li bastimenti del re di Napoli, all'Indie basse e alla Francia e alla Spagna e infino all'America. Quello si perse in mare, e chi sa a dove, con tutto il legno; e non s'è trovato più. So' trent'anni. Teneva la forza di Sansone: tirava l'ancore co' un dito... Povero giovane! Eh, chi va pe' mare quella fine fa (p. 311).

L'oscillazione dell'articolo maschile *lu / il*, lo scambio delle preposizioni di moto a luogo *a / in* (« all'Indie basse ecc. »), la sovraestensione della preposizione *a* (« a dove »)<sup>54</sup>, la sostituzione propria dei dialetti meridionali del verbo *tenere* ad *avere*, nel senso di “ possedere ”, il proverbio finale di stampo verghiano testimoniano che d'Annunzio è giunto alla definizione del suo linguaggio veristico da destinarsi ai dialoghi, facendo confluire l'esperienza di Verga, che aveva tratto dal dialetto siciliano gli elementi caratterizzanti della sintassi dell'italiano popolare, con le proprie ricerche e sperimentazioni sull'italiano regionale. Nella stessa novella un altro personaggio, Verdura, si rivolge in italiano a Turlendana, credendolo un forestiero, ma dopo il riconoscimento lo presenta agli amici in italiano regionale:

— Ecc'a qua Turlendana, Turlendana marinaro, lu marito de mògliema, Turlendana che s'era morto! Ecc'a qua Turlendana! Ecc'a qua Turlendana! (p. 313).

Nel racconto successivo, *Turlendana ebro*, che narra il seguito della storia, d'Annunzio presenta una differente alternanza di piani linguistici

<sup>54</sup> Questi ultimi due fenomeni, che dipendono dall'influenza del dialetto abruzzese, sotto un aspetto più generale sono propri anche dell'italiano popolare; cfr. G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano...*, cit., p. 121.

rispetto alla precedente, non contrapponendo più l'italiano del tono formale all'italiano regionale di quello informale, ma l'italiano regionale della normale conversazione (« — 'Jamo; ca mo' fanne lu passo » p. 314) al dialetto dei rapporti più diretti e della spontaneità (« — Fije di puttane, vatt'a jettà a la Piscare! Vatténne da ecche! Vatténne, ca mo' pije na varre. Fije di puttane a turmendà li cristiani vuo' venì? 'M-briache 'vrette! Vatténne! » p. 317).

L'italiano regionale usato nei dialoghi è ormai un perfetto impasto di italiano e dialetto, tanto nel lessico, quanto nella fonetica e nella morfosintassi, e può insinuarsi senza creare stonature anche negli indiretti liberi, come nel seguente, dove un sostantivo acquista il genere che ha nel corrispondente dialettale:

— Il lepre! Anche il lepre di Ciàvola non voleva più restar con lui! (pp. 317-318).

Non è facile dire se d'Annunzio fosse finalmente soddisfatto di questo risultato raggiunto, che rappresenta senza dubbio il prodotto più interessante uscito dalla sua officina linguistica nella fase 'verista'. Certo è che egli cominciò ben presto ad allontanarsi da una materia che non sentiva più congeniale dal punto di vista ideologico, per liberare le potenzialità di uno stile aristocratico e sublime. Ad ogni buon conto, bisognerà convenire che nel modo di trattare letterariamente la lingua dei suoi avi d'Annunzio si era mantenuto lontano — come lo stesso Verga e pochi altri — tanto dal provincialismo quanto dal populismo aristocratico di molti 'veristi' a lui contemporanei.

SEBASTIANO MARTELLI

## IL VERISMO NEL MOLISE

Nel luglio del 1943 recensendo sul « Mattino »<sup>1</sup> il romanzo di Jovine, *Signora Ava*, pubblicato da pochi mesi, Luigi Russo plaudiva al fatto che finalmente il Molise avesse il suo romanziere, si « colmava una lacuna »: il Molise, infatti, non « ebbe il suo sfogo letterario al tempo del realismo ». Questa 'lacuna' aveva tentato di riempire negli anni Venti-Trenta Lina Pietravalle<sup>2</sup>, ma sulla sua opera Russo esprime un giudizio severo: « un esempio di quello che avrebbero potuto suggerire, scialbo, ahimè e anacronistico esempio, queste terre inedite del Molise alla fantasia di un novellatore in cerca della poesia nascosta, dei costumi e delle passioni di una terra, dei focolai di una provincia ancora attinta nella sua fase barbarica ». Jovine finalmente aveva dato al Molise il « romanzo di costumi provinciali », così come alcuni narratori erano riusciti a realizzare per altre regioni nell'ultimo ventennio dell'Ottocento: « un romanzo molisano come ai tempi del verismo ci furono romanzi siciliani, napoletani, calabresi e abruzzesi, ma un romanzo molisano raccontato da un postero ». Un giudizio con il quale Russo, tra l'altro, indicava i modelli narrativi ottocenteschi cui Jovine si collegava ma anche lo scarto in termini di consapevolezza storico-ideologica e critica, un uso insomma non fuori tempo massimo di quei modelli.

Una verifica del giudizio di Russo attraverso una inventariazione della scarsa produzione narrativa dell'ultimo venticinquennio dell'Ottocento ed anche oltre, fino al primo ventennio del Novecento, ed uno spoglio sistematico dei periodici molisani dello stesso arco di tempo ci

<sup>1</sup> L. RUSSO, « Il Mattino », 29 luglio 1943.

<sup>2</sup> Su Lina Pietravalle cfr.: M. ALBANESE, *Ritorno a Lina Pietravalle*, Napoli, Grafica Mirelli 1981; S. MARTELLI, *Cinema, letteratura ed emigrazione: un progetto negli anni del fascismo*, in « Forum Italicum », vol. XXVII (1993), pp. 103-135.

portano a condividere in gran parte quel giudizio, ma nel contempo si rende necessario lo sforzo di ricostruire le ragioni storico-culturali di questa 'lacuna' letteraria, insieme alle tipologie ed ai limiti, come vedremo, di quella pur scarsa produzione narrativa verista regionale dell'ultimo ventennio dell'Ottocento.

Eppure certe premesse, certe condizioni favorevoli ad un suo sviluppo sembravano esserci: tra gli anni Quaranta e Settanta dell'Ottocento la provincia molisana non era rimasta estranea ed isolata rispetto alla elaborazione e circolazione della cultura nazionale: aveva dato un suo contributo al moto risorgimentale, tanto più importante in una regione che aveva visto l'esplosione del brigantaggio in forme e motivazioni, che, pur tangenziali alla reazione borbonica, si allargavano in un movimento di estesa rivolta sociale che aveva messo in pericolo, nei mesi della reazione di Isernia, settembre-ottobre 1860, la conquista garibaldina e piemontese.

Linea egemone nella cultura molisana risorgimentale e postunitaria è quella di una sorta di mediazione tra classicismo-purismo-romanticismo<sup>3</sup>. La lezione del Puoti, la cui scuola avevano frequentato alcuni rappresentativi intellettuali della regione, eserciterà una lunga influenza<sup>4</sup> andando però ad innestarsi sul *background* corposo ed alto della grande stagione settecentesca illuminista e riformista, e del primo Ottocento: Galanti, Longano, Gabriele Pepe ed i fratelli Carlo e Raffaele, De Attellis ed ovviamente Vincenzo Cuoco<sup>5</sup>: il più importante capitolo in tutta la storia della cultura molisana che la segnerà profondamente e che forse non è del tutto estraneo, innestandosi nella cultura positivista, al difficile parto di una narrativa verista regionale.

Gli anni Ottanta dell'Ottocento sembrano riproporre quella vivacità della provincia molisana perduta dopo la stagione illuministica e recuperata in parte col 1848 e negli anni dopo l'Unità. Basta dare uno sguardo al numero ed alla qualità dei periodici che nascono ed operano in questo

<sup>3</sup> Per il primo Ottocento, cfr. i contributi fondamentali di P.A. DE LISIO: *Introduzione a G. PEPE, Scritti letterari*, Napoli, SEN 1976; *Introduzione a G. PEPE, Epistolario, I (1807-1829)*, Napoli, SEN 1980; *La sfida al romanzesco. Carlo Pepe e il Pieramosca di D'Azeglio*, Napoli, SEN 1982.

<sup>4</sup> Cfr. P.A. DE LISIO, S. MARTELLI, *Lingua e cultura nell'Ottocento meridionale. Un'area regionale: il Molise*, Salerno, CUES 1978.

<sup>5</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Molise in idea. Cultura molisana tra Settecento e Ottocento*, in *Il Molise. Arte, cultura, paesaggi*, a cura di N. Paone, Roma, Palombi 1990, pp. 231-241.

arco di tempo, non solo nel capoluogo, Campobasso, ma anche nelle città più piccole e nei paesi: le due riviste dirette da Pasquale Albino, « Il Sannita » e « La Gazzetta della Provincia di Molise », ed ancora: « Il Sannita Unitario », « Il Pensiero Sannita », « La Provincia di Molise » e « La Nuova Provincia di Molise », nata quest'ultima proprio nei primi anni Ottanta e di cui torneremo a parlare.

Ad alimentare la vivacità di questa nuova stagione della cultura molisana negli anni Ottanta-Novanta, favorendo uno scambio ed una circolazione sempre più decisivi per la sopravvivenza e consistenza della cultura delle province — a fronte dei nuovi processi sociali e culturali che segnano la società italiana — vi è il supporto indiretto della più importante istituzione scolastica del Molise, il Liceo-Ginnasio di Campobasso, dove si avvicendano personalità di rilievo, con incarichi di insegnamento di lettere italiane, latino, greco o filosofia: da Domenico Ciampoli negli anni 1881-83 a Nicola Zingarelli (1886-87), Oddone Zenatti (1891), Flaminio Pellegrini (1892-93), Cesare Cimegotto (1892-93) per finire a Giovanni Gentile che proprio nel Liceo di Campobasso tenne il suo primo incarico di insegnamento negli anni 1898-1900 <sup>6</sup>.

Parallelamente non va trascurata l'esperienza che alcuni intellettuali locali, proprio attraverso l'insegnamento, maturano in centri importanti come Napoli, Pisa, Firenze, Siena per poi tornare in provincia: è il caso di Luigi Gamberale e Nicola Scarano, studioso del Verga di cui parleremo più avanti. Infine il ruolo di Francesco D'Ovidio: molisano, formatosi nell'ambiente napoletano e pisano, dalla sua cattedra napoletana mantenne contatti non superficiali con il Molise e interessi per la sua cultura <sup>7</sup>, come testimoniano i suoi medaglioni raccolti in *Rimpianti vecchi e nuovi* <sup>8</sup>, e soprattutto come emerge dalle lettere superstiti a studiosi locali, Labanca <sup>9</sup>, Amicarelli <sup>10</sup>,

<sup>6</sup> Sull'esperienza campobassana di Gentile, cfr. S. ROMANO, *Giovanni Gentile. La filosofia al potere*, Milano, Bompiani 1984, pp. 44-50.

<sup>7</sup> E. CIAFARDINI, *Francesco D'Ovidio*, Napoli, Tip. Contessa 1952; R. LALLI (a cura di), *Francesco D'Ovidio. Ricerche, storia, personaggi e luoghi del Molise*, Campobasso, Editrice Samnium 1990.

<sup>8</sup> F. D'OVIDIO, *Rimpianti vecchi e nuovi*, 2 voll., Caserta, Moderna 1929-1930: la prima edizione è del 1903, *Rimpianti* (Palermo-Napoli, Sandron).

<sup>9</sup> R. DE BENEDITTIS (a cura di), *Baldassare Labanca nella cultura italiana ed europea tra '800 e '900*, Catalogo, Campobasso, Archivio di Stato 1992.

<sup>10</sup> F. D'OVIDIO, *Ippolito Amicarelli*, in *Rimpianti...*, cit., pp. 201-226.

Scarano <sup>11</sup>. Se per alcuni giovani studiosi molisani è un punto di riferimento, per altri impegnati nel campo della dialettologia, della demologia, e soprattutto della poesia popolare e dialettale, D'Ovidio è avvertito come un'autorità forte, e in certi casi paralizzante: i suoi scritti su *Lingua e dialetto* e soprattutto quelli sul dialetto di Campobasso <sup>12</sup>, costituiranno per circa un quarantennio una sorta di Bibbia per gli studiosi e cultori del dialetto molisano, offrendo « una metodologia ed una esemplificazione di *restauro dialettale* che rimarrà, per lungo tempo, esemplare e privilegiato riferimento » <sup>13</sup>, fino al punto che il dettato filologico rischia di condizionare e subordinare l'autonomia poetica.

Il capitolo sul dialetto, nella impostazione teorica data dal D'Ovidio, nella stagione positivistica e verista nel Molise degli anni Ottanta-Novanta va ad intrecciarsi con quello demologico delle tradizioni popolari che nella cultura molisana di quel periodo rappresenta certamente il momento più fecondo e in certo modo una 'uscita di sicurezza' dalla chiusura, isolamento e depauperamento della cultura della provincia molisana e contemporaneamente una ricerca ed affermazione della identità regionale. Il salto di qualità in questo campo è evidente, come nota Alberto Mario Cirese: « L'interesse per il mondo popolare tradizionale non si manifesta più come semplice curiosità tra altre curiosità, come capitolo più o meno ampio della monografia municipale, come particolare di un quadro descrittivo generale; ora la specificità degli interessi e degli intendimenti è chiara, quale che sia poi il valore particolare dei singoli contributi » <sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Lungo fu il sodalizio umano e culturale con Nicola Scarano di cui resta traccia nel folto carteggio.

<sup>12</sup> *Lingua e dialetto*, in « Rivista di Filologia e di Istruzione Classica », I (1873), pp. 565-583, poi in *Saggi critici*, Napoli, Morano 1878, pp. 437-467; *Fonetica del dialetto di Campobasso*, in « Archivio Glottologico Italiano », IV (1878), pp. 145-184 e 403-410; *Per il dialetto di Campobasso*, in « Studi di Filologia Romanza », IX (1903), pp. 707-713. Il primo ed il terzo di questi scritti sono stati riproposti in F. D'OVIDIO, *Scritti linguistici*, a cura di P. Bianchi, *Introduzione* di F. Bruni, Napoli, Guida 1982.

<sup>13</sup> L. BISCARDI, *La letteratura dialettale molisana tra restauro e invenzione*, Isernia, Marinelli 1983, p. 27.

<sup>14</sup> A.M. CIRESE, *Saggi sulla cultura meridionale*, I, *Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*, Roma, De Luca 1955, p. 53; *Id.*, *Intellettuali e mondo popolare nel Molise*, Isernia, Marinelli 1983, pp. 11-66.

Emerge insomma una consapevolezza storico-critica, frutto di una non superficiale attenzione alle svolte che nel campo degli studi demologici e delle tradizioni popolari segnano l'ultimo trentennio dell'Ottocento: dalla *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* del Pitrè agli studi del De Gubernatis, dai lavori di Imbriani e Casetti a quelli di Ermolao Rubieri e di Alessandro D'Ancona; nel 1882 vedeva la luce l'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* del Pitrè; nel 1883 « Il Giambattista Basile » di Luigi Molinaro Del Chiaro a Napoli; i *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra vengono pubblicati nel 1888, mentre dal 1893 al 1895 vive la « Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane » del De Gubernatis; ed ancora, geograficamente più vicini: il De Nino di *Usi e costumi abruzzesi* (1883), il Finamore delle *Novelle popolari abruzzesi* (1882, 1885) e delle *Tradizioni popolari abruzzesi* (1886).

I contributi degli studiosi molisani in questo campo — come ci conferma Alberto Mario Cirese — furono « all'altezza delle conquiste scientifiche del tempo »<sup>15</sup>, apportando in alcuni casi materiali ed indicazioni originali. Tra l'altro, c'è da dire che alcuni di questi contributi apparvero in sedi nazionali qualificate, come l'« Archivio » del Pitrè, il « Giambattista Basile », la « Rivista » del De Gubernatis.

Una prima palestra regionale fu la rivista « Il Pensiero Sannita » sulla quale nel 1881 Enrico Melillo fa le prime prove insieme al suo sodale Emilio Pittarelli. A puntate vengono pubblicati i *Ricordi albanesi* del Melillo, una sorta di viaggio tra le comunità albanesi del Molise, descrivendone usi e costumi, in qualche caso tentandone anche una sistemazione letteraria attraverso un inserimento di dialoghi nella lingua originale e la riproduzione mimetica delle situazioni. Del resto l'esercizio puramente letterario non gli è estraneo come ci conferma la presenza sulla stessa rivista di due racconti: *Un originale* (marzo 1881) e *I due orfani* (maggio 1881) non riproposti nella raccolta del 1887, *Otello Rusticano*, di cui parleremo. Una esclusione significativa, essendo essi distanti dalla tipologia verista opzionata nella raccolta: infatti in questi primi due racconti si va dai toni e personaggi deamicisiani nel primo a quelli del racconto d'appendice nel secondo.

<sup>15</sup> A.M. CIRESE, *Saggi sulla cultura meridionale...*, cit., p. 58.

Ma quasi un laboratorio regionale per il nuovo indirizzo degli studi demopsicologici ed antropologici — in coesistenza con l'attenzione ai fatti letterari ed anzi favorendo una pratica di indirizzo verista che utilizzasse materiali della letteratura popolare e documenti delle tradizioni popolari — diviene il periodico « La Nuova Provincia di Molise », che iniziò ad essere pubblicato nel 1882 ed ebbe vita per oltre un quinquennio. Direttore della rivista è Enrico Melillo, che, insieme con Emilio Pittarelli e poi il più giovane Luigi D'Amato, rappresentano la punta più avanzata di questo fervore di studi. Proprio su questa rivista, nel settembre del 1884, appare un consistente scritto, firmato da Melillo e Pittarelli, *Delle tradizioni popolari molisane*, che possiamo definire un vero e proprio manifesto del laboratorio regionale di studi sulle tradizioni popolari. In esso vi si sottolinea la necessità di colmare il distacco che si andava accumulando rispetto ad altre regioni per l'assenza di organiche raccolte di materiali « demopsicologici »; ed insieme si enunciano le direttive per una *Biblioteca delle tradizioni popolari molisane* con una chiara opzione per il modello del Pitrè. In essa avrebbero trovato posto non solo la privilegiata ricerca sui canti ma anche quella su altri « materiali preziosissimi »: usi e costumi di matrimonio, nascita, morte, feste, giochi dei fanciulli e molto altro ancora. Tutte le ricerche convergevano verso la centralità della letteratura popolare dei cui nuovi statuti epistemologici e storico-critici, come pure degli strumenti e della metodica della ricerca, i nostri giovani studiosi molisani mostravano sicura padronanza. Nel loro scritto si avverte l'« eco » di Imbriani, Guastella e Max Muller, D'Ancona e Pitrè, e proprio dall'« Archivio » del Pitrè ebbero l'immediato riconoscimento della validità scientifica della loro operazione.

A testimoniare la caratura non dilettantesca del laboratorio messo su dal Melillo e dal Pittarelli, si può vedere la recensione del primo al Guastella de *Le parità e le storie morali*<sup>16</sup>, in cui passa in rapida rassegna tutta la migliore bibliografia italiana e straniera delle nuove scienze demopsicologiche e delle tradizioni popolari apparsa negli ultimi anni. Tra le indicazioni originali dei due studiosi molisani va segnalata una particolare tipologia di letteratura popolare, quella delle *satire* di cui essi analizzavano l'origine « popolare », l'« indole giocosa » e la sua

<sup>16</sup> « La Nuova Provincia di Molise », IV, n. 41, 23 ottobre 1884.

« efficacia » parenetica, ma soprattutto queste indicazioni erano una prima spia di una progettualità ambiziosa: « modificare il quadro generale dei tipi di canto popolare che le ricerche di Alessandro D'Ancona e di Costantino Nigra avevano allora configurato: di inserire cioè accanto alle canzoni narrative ed al canto lirico un terzo tipo di componimenti, le satire locali appunto, e di riconoscere ad esse un centro di origine distinto, e cioè l'Italia meridionale peninsulare »<sup>17</sup>.

Tutte queste ricerche avrebbero trovato sistemazione nella progettata *Biblioteca delle tradizioni popolari molisane* curata da Melillo e Pittarelli e per quanto riguarda i canti, essa era già pronta per la stampa, come si evince dall'appendice al volume di racconti, *Otello Rusticano*, del Melillo. Rimane un mistero la sorte di questo lavoro la cui pubblicazione era prevista in due volumi di 500 pagine ciascuno, considerato che entrambi gli autori sarebbero vissuti ancora a lungo. La mancata pubblicazione dei due volumi sui canti e l'interruzione delle ricerche da parte dei due autori bruciano un'occasione storica che avrebbe consentito al Molise di avere quei *Monumenta* demo-antropologici che la sua cultura positivistica aveva saputo preparare<sup>18</sup>.

L'occasione sembrò ripresentarsi negli anni 1892-95 quando un tentativo ambizioso fu dispiegato dal giovane Luigi D'Amato, i cui saggi furono pubblicati sull'« Archivio » del Pitrè, sul « Giambattista Basile » e sulla « Rivista » del De Gubernatis<sup>19</sup>, nei quali mostra una sicura 'consapevolezza' delle problematiche scientifiche

<sup>17</sup> A.M. CIRESE, *Saggi sulla cultura meridionale...*, cit., pp. 68-69.

<sup>18</sup> Oltre quelli di Melillo e Pittarelli non mancano contributi di altri molisani: De Biasio, De Francesco, Perrella, Nunzia Fruscella Mancini, Nicola Maria Fruscella, Giuseppe Cremonese, Luigi Alberto Trotta. Per una bibliografia degli scritti di Melillo e Pittarelli e delle tradizioni popolari del Molise, cfr. A.M. CIRESE, *Saggi di cultura meridionale...*, cit., pp. 103-154; Id., *Intellettuali e mondo popolare del Molise...*, cit., pp. 60-66; *La Lapa. Argomenti di Storia e letteratura popolare*, rist. anast. con una *Nota introduttiva* di Pietro Clemente, Isernia, Marinelli 1991; S. BARILE, G. DI IORIO, *Saggio di bibliografia sul folklore magico del Molise*, in AA.VV., *Maghi incantesimi e scongiuri. Storie di maghi e di magia nel Molise*, Venafro, Vitmar Grafika 1988, pp. 117-129.

<sup>19</sup> L. D'AMATO, *Uno sguardo alle condizioni attuali della musa popolare molisana*, in « Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari », XI (1892), pp. 329-347; Id., in « Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari », IX (1893), pp. 1-3; Id., *Canti popolari Pregiudizi e religione*, in « Il Giambattista Basile », IX (1893), pp. 392-405; Id., *Tradizioni popolari di Campochiaro*, in « Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane », I (1894), fasc. IX, X e XI; II, 1895, fasc. II, III e V; poi in *Tradizioni popolari di Campochiaro*, Napoli, Tip. La Floridiana 1953.

e dell'elaborazione cui era giunta la cultura del tempo: il magistero di Oddone Zenatti al Liceo di Campobasso, di cui D'Amato era stato allievo, non doveva essere stato del tutto estraneo alla grande, a volte 'spregiudicata' padronanza della materia trattata e delle problematiche storico-critiche e metodologiche connesse <sup>20</sup>. Ma dietro D'Amato c'era soprattutto un decennio, come s'è visto, di intensa ed attiva elaborazione culturale che sembrava creare le condizioni estremamente favorevoli al nascere di una narrativa verista, che, come per gli studi sulle tradizioni popolari, stesse a non troppa distanza dalla coeva produzione delle altre regioni.

A supportare queste condizioni possiamo sottolineare che tra i personaggi presenti in quel decennio ricco di stimoli degli anni Ottanta nel Molise c'è, come s'è detto, Domenico Ciampoli, insegnante presso il Liceo di Campobasso, il quale collabora alle riviste locali anche oltre i tre anni della sua permanenza nel Molise; Ciampoli offre una collaborazione in una triplice direzione, in linea con la sua attività giornalistica assai estesa in campo nazionale <sup>21</sup> e con la sua pratica letteraria: gli interessi per le tradizioni popolari abruzzesi, testimoniati anche dalla sua amicizia e collaborazione con il De Nino; la pratica narrativa verista che muoveva da una intenzionale utilizzazione dei materiali antropologici; la notevole conoscenza delle letterature europee <sup>22</sup>. E su queste linee direzionali si aggregano le sue presenze sui periodici locali.

Nel maggio del 1882 la rivista « Il Sannio » pubblica un testo di Dickens, *Nemesi*, tradotto dal Ciampoli, cui seguiranno nei numeri successivi testi di Turgenev, E.A. Poe, Puškin, Orlov, Van Deval, Sacher-Masoch ed altri. Una iniziativa qualificante della rivista, probabilmente ispirata dallo stesso Ciampoli ma anche da un'altra personalità locale, Luigi Gamberale, che approda al Liceo di Campobasso prima come insegnante e poi come preside dopo le prevedibili peregrinazioni in altri licei italiani, Napoli, Pisa, Lucera. Gamberale, va-

<sup>20</sup> Cfr. A.M. CIRESE, *Saggi sulla cultura meridionale...*, cit., pp. 68-81.

<sup>21</sup> Sulla vasta produzione giornalistica del Ciampoli, cfr. G. OLIVA, *Domenico Ciampoli nel giornalismo letterario dell'Ottocento*, in *Le frontiere invisibili. Cultura e letteratura in Abruzzo*, Roma, Bulzoni 1982, pp. 157-194.

<sup>22</sup> Cfr. AA.VV., *Domenico Ciampoli*, Atti del Convegno di studi (Atessa, 21-22 marzo 1981), Lanciano, Carabba 1982.

lente riconosciuto studioso della letteratura anglo-americana e tedesca<sup>23</sup>, è il primo traduttore in Italia di Whitman<sup>24</sup> e di Robert Browning<sup>25</sup>.

Ma torniamo ancora per un attimo a Ciampoli, al cultore delle tradizioni popolari e scrittore verista che è invece privilegiato da altre due riviste molisane, « Il Pensiero del Sannio » e « La Nuova Rivista di Molise »; della prima è collaboratore assiduo e della seconda direttore Enrico Melillo. Sul « Pensiero del Sannio » appare una recensione ai *Racconti abruzzesi* nell'ottobre del 1881, mentre sulla « Nuova Rivista di Molise » (ottobre 1882) è lo stesso Melillo a firmare un'ampia recensione al volume di novelle, *Treccie nere*, uscito da Treves nello stesso anno. È una recensione di un certo interesse in cui Melillo inizialmente fa una rassegna della novellistica italiana contemporanea: dalla Serao, capace di una « sorprendente » analisi psicologica, al Farina, al « valoroso » Verga, alle « mature novelle del vigoroso Capuana », agli « smaglianti racconti abruzzesi di Ciampoli », autori significativi cui Melillo però affianca De Amicis, Barrili, Carcano, Castelnuovo e Fogazzaro, chiamati tutti a sostenere il primato italiano in questo genere letterario dopo la Francia, senza disdegnare il recupero e la valorizzazione di quel sottosistema della novella e del racconto che è il bozzetto:

il bozzetto quando racchiude in sé originalità, naturalezza, slancio, poesia, quando è cesellato con mano esperta, sicura e ritrae al vivo il

<sup>23</sup> L. GAMBERALE, *Poeti inglesi e tedeschi moderni o contemporanei*, Firenze, Barbèra 1881. Su « La Nuova Provincia di Molise » (maggio 1882) appare un articolo firmato con lo pseudonimo Quick — una difesa delle traduzioni di Gamberale — in risposta alle stroncature apparse su « Cronaca Bizantina », ma soprattutto a quella apparsa sul « Giornale Napoletano della Domenica », firmata Misantropo, e cioè Vittorio Imbriani, nello stile iconoclasta tipico di quest'ultimo, il quale accusa Gamberale di aleardismo deteriore, « svelendosi — come scrive l'articolista anonimo molisano — contro i Rossetti, contro gli inglesi, contro gli americani, contro le femminucce che scrivono, contro i manzoniani, contro mezzo mondo! »

<sup>24</sup> W. WHITMAN, *Foglie di erba*, Prefazione e versione di Luigi Gamberale, Palermo-Napoli, Sandron 1908. La versione integrale di quest'opera di Whitman fu commissionata al Gamberale dal Pascoli; cfr. la lettera di quest'ultimo del 14 febbraio 1902, in appendice al vol. di L. GAMBERALE, *Scritti vari*, Agnone, Tip. Sannmartino-Ricci 1912, p. 523.

<sup>25</sup> R. BROWNING, *Una macchia sullo scudo. Pippa passa*, traduzione di Luigi Gamberale, Napoli, Pierro 1897. Cfr. la *Recensione* a firma Didimo Chierico in « La Provincia di Campobasso », novembre 1898.

cuore l'anima il carattere de' personaggi, quando infine fa rilevare la vita intima di una classe sociale abbandonata, schernita forse, la quale più di tutte le altre concorre alla ricchezza economica di un paese, oh allora, il bozzetto, dico val più di un trattato di letteratura compreso tutte le odi barbare di questo mondo.

Segue un corposissimo inventario dei materiali paesaggistici ed antropologici, della tipologia umana e sociale e delle situazioni narrative presenti nelle novelle del Ciampoli. La forza della narrazione, secondo Melillo, sta proprio nel quadro naturale ed umano realizzato nelle novelle, mentre una qualche riserva ha per lo stile e la lingua: « una prosa lussureggiante, forse un po' pretenziosa », un periodare « facile, sicuro, un po' tronfio se non erro » per le cadute di verosimiglianza e di realismo.

Questa recensione di Melillo al Ciampoli è un utile viatico per introdurci alla sua esperienza narrativa che rimane l'unico tentativo in proprio ma rimane anche l'unico organico tentativo di racconto verista nel Molise. Si tratta dell'*Otello Rusticano*, una raccolta di racconti — o « bozzetti » se vogliamo usare la terminologia critica dell'autore a proposito del Ciampoli — apparsa nel 1887<sup>26</sup>. Con questo esperimento narrativo Melillo tenta di trasferire in terra molisana il modello delle novelle del Ciampoli, ma andando anche oltre verso una più scoperta e puntuale utilizzazione del corpus demo-antropologico regionale di cui in quegli stessi anni era attento e valido ricercatore e studioso. Vi è infatti dispiegato un nutrito palinsesto documentario in tutti i racconti, fino all'ultimo, *Lupo mannaro*, in cui lo specifico letterario è quasi del tutto scomparso, fagocitato dal dispiegarsi della ricostruzione documentaria di un pezzo della cultura folklorica regionale<sup>27</sup>.

Emerge dunque una oscillazione tra livello letterario e quello documentario, tra consapevolezza artistica ed urgenze demo-antropologiche, che in più punti diventa vera e propria frizione soprattutto

<sup>26</sup> Campobasso, Tip. del « Biferno » di B. Meoli.

<sup>27</sup> Non ha torto Gaetano Amalfi quando nella lettera-prefazione al volume sostiene che l'autore ci dà « usi e costumi descritti ed incastrati nei racconti, dicendo, supergiù — “ Se non opera artistica, è, almen patriottica, giovando a far meglio conoscere il mio paese ” — E, certo, ogni anima gentile ti sarà grata della buona intenzione — specie i demopsicologi — leggendo per es. *Mazzamauriello*, *Marabecca*, *Lupo mannaro*, eccetera ».

per le opzioni letterarie privilegiate, che, come lascia intravedere già il titolo, si muovono sul crinale della letteratura romantica, la novella ed il melodramma, puntando su sentimenti e passioni forti: amore, gelosia, vendetta, morte, collocati però su fondali veristici, quel *quadro* naturale ed umano di cui parlava lo stesso Melillo a proposito di Ciampoli.

Nel primo racconto, *Otello Rusticano* (sottotitolo, *Storia vera*) i sentimenti forti, la gelosia soprattutto, sono attenuati e sciolti dall'ironia, ma si tratta solo di una sospensione, perché gli stessi personaggi li ritroviamo protagonisti di un successivo racconto, *Ballo rusticano*, che si conclude con la morte del giovane Peppe Scatozza. Amore, gelosia, vendetta, morte, sono i motori delle vicende narrate: in *Storiella Minco* vuole Teresa che lo respinge, allora folle per la passione tenta di possederla ma viene ucciso dalla stessa; in *Orsolina* i due innamorati muoiono entrambi nel lago avvinghiati dopo un inseguimento e una lotta furibonda con cui la ragazza tenta di sottrarsi al desiderio violento dell'uomo:

Orlando la seguiva, pregandola, scongiurandola. Promise anche di sposarla, chiamando Dio in testimone. Sfinita di forze, col viso grondante di sudore e colle mani insanguinate e trafitte dalle spine, stava per cadere quasi morta, quando si trovò dinanzi ad un grande bacino d'acqua, che tutti chiamano il laghetto di San Leucio. Ancora venti minuti e l'acqua sarebbe corsa ad animare trenta mulini.

Orsola sorrise ferocemente e si fermò. Ma Orlando le fu alle spalle, l'afferrò e: — Seguimi — le disse con voce spaventevole: — seguimi, o per San Giorgio, è finita per te. — E le accerchiò i fianchi colle braccia.

Orsola gli si avviticchiò al collo dandogli una violenta spinta. Rotolarono per terra, convulsamente dibattendosi, l'uno per non annegare, l'altra per cercar morte comune. Fu una lotta breve, ineguale, furibonda, senza un lamento, ognuno sicuro del proprio fatto.

S'udì un tonfo: l'acqua si divise in due, poi, si ricongiunse, e tutto tornò quiete <sup>28</sup>.

In *Canto lugubre* Stella è ammazzata da Maso, innamorato respinto; mentre in *Marachecca* è la giovanissima protagonista a morire d'amore, abbandonata dal suo promesso sposo che l'aveva posseduta.

<sup>28</sup> *Otello...*, cit., p. 145.

I materiali di deriva confluenti nella scrittura di Melillo sono di diversa provenienza, a volte talmente decifrabili da sembrare scoperte citazioni come quelle verghiane dalla *Cavalleria rusticana* che troviamo nel finale del racconto *Ballo rusticano*, in cui però il testo di riferimento non è la novella ma la riduzione teatrale; il dramma era stato rappresentato, com'è noto, a Torino nel 1884, tre anni prima della pubblicazione dell'*Otello*. Il testo teatrale offriva al Melillo una più scoperta, privilegiata commistione tra fondali veristici, realismo folklorico e melodramma: la presenza della musica non solo come elemento della scena ma come funzionale modellatore di ritmi, pause e sospensioni nella scrittura del finale sembra rivelare in Melillo l'intuizione delle enormi possibilità melodrammatiche del testo verghiano che sulle ali della musica di Mascagni a partire dal 1890 accumulerà successi straordinari:

Alla fine le mandole suonarono all'unisono; e quando all'uomo dalle corde rotte piacque, volarono per l'aria le prime note della sospirata tarantella, che furono violentemente interrotte da due colpi d'arma da fuoco nella via. La comitiva trasalì: tutti si posero ad ascoltare, ansiosi; tutti trepidi per qualche disgrazia, ognuno temendo per sé, niuno osando parlare. Tata Saverio e mamma Teresa cercarono involontariamente con gli occhi lo sposo della figliuola, che, pallida pel terrore, erasi appoggiata al muro. Seguì breve silenzio angoscioso: ad alcuno parve udire nella via un gemito e un passo affrettato: niun altro rumore. Poco di poi cominciò a sentirsi un passo, poi un altro, poi un altro ancora: quindi un va e vieni, un vocìo confuso, un tramestìo di gente. In tutti accresce il terror ed il presentimento di cose tristi; ma niuno osa muoversi, niuno parlare. Il trambusto nella via cresce, crescono i favelli, s'odono dei lamenti indistinti; ed ecco all'uscio un picchiar forte e insistente, come d'uomo che abbia tristi novelle a dare, e la voce delle Guardie Municipali accompagnare il picchio da grandi grida: « Il Sindaco, il Sindaco, scenda il Sindaco! ». Quel picchiare e quelle grida scossero tutti come da un letargo: il Sindaco si precipita all'uscio, gli altri alle finestre, mentre voci funeree odonsi proclamar per le vie:

« Hanno ammazzato Peppe Scatozza, hanno ammazzato Peppe Scatozza! »<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> *Otello...*, cit., pp. 79-80. Il testo del dramma verghiano era apparso sulla « Cronaca Bizantina » nel febbraio 1884 e poi, il mese successivo, in opuscolo per l'editore Casanova di Torino; cfr. G. VERGA, *Cavalleria rusticana*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno Editrice 1990.

I diversi materiali e registri letterari e linguistici creano non poche frizioni: le descrizioni veriste degli inserti paesaggistici, il documentarismo di usi, rituali e tipologie umane del palinsesto antropologico, la caratura melodrammatica dei dialoghi amorosi, il diverso registro, direi manzoniano, di quelli non amorosi, i molti toscanismi, spia evidente del non consumato distacco dal classicismo e dal purismo puotiano che attraversano tutto l'Ottocento molisano. Pure in presenza di queste frizioni, l'operetta di Melillo riesce a superare gli ingorghi prevedibili, soprattutto lì dove si affida ad un certo mimetismo che gli viene certamente dal Capuana, anche se è ben distante da quella «versatilità stilistica» e da quella «consapevolezza» letteraria e linguistica che sostenevano lo scrittore siciliano<sup>30</sup>. A completare il frastagliato approccio del Melillo alla narrativa c'è da sottolineare la presenza dell'ironia, che, come nel primo racconto, serve a decomprimere i sentimenti forti e che forse risponde anche ad una esigenza di altro genere: il tentativo di trasferire mimeticamente nel registro letterario quella peculiare satira narrativa rintracciata nella letteratura popolare molisana. Non manca infine l'uso di riferimenti ed appelli al lettore, istituti letterari, entrambi antiveristici, ma, come è stato notato a proposito di Verdinois ed Imbriani, non assenti anche nei maggiori narratori veristi napoletani, testimonianza di quanto «fosse "curioso" il loro sentimento della realtà»<sup>31</sup>.

Ma direi che allocuzioni al lettore, avvertimenti didascalici, intrusioni dello scrittore — che troveremo molto più accentuati nella restante produzione narrativa molisana di questo periodo — sono segnali, insieme ad altri, della persistenza ingombrante del modello manzoniano e della sua lunga durata.

<sup>30</sup> R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 85. Sulla lingua e tecnica narrativa dei veristi cfr. F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e Critica», VII (1982), pp. 198-266, poi nel vol. *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso dell' AISLLI (Napoli-Salerno 14-18 aprile 1982), a cura di P. Gianantonio, Napoli, Loffredo 1985, pp. 489-547; ID., *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale: qualche aggiunta*, in «Filologia e Critica», VIII (1983), pp. 115-119.

<sup>31</sup> A. PALERMO, *La scrittura curiosa*, in «Il Mattino», 25 aprile 1992; ID., *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori 1987.

Tutta la vivace stagione degli studi sulla letteratura popolare non riuscì ad alimentare, per quanto concerne la produzione narrativa verista, che questa esile prova di Melillo. Altrove occorre cercare nei decenni successivi i frutti di quella stagione: nelle monografie municipali, come quella di Berengario Amorosa, *Riccia nella storia e nel folklore*<sup>32</sup>, apparsa nel 1903, nella quale sull'impianto della tradizionale ottocentesca monografia municipale si innesta un ampio ed autonomo spazio dedicato ai materiali folklorici, tanto che sul piano demo-antropologico il Nostro può considerarsi « un grande *portatore* di folklore nella cultura scritta »<sup>33</sup>. Una totale autonomia della materia folklorica è invece realizzata da Oreste Conti con la sua *Letteratura popolare capracottese*<sup>34</sup>, una raccolta di letteratura popolare che se da un lato tiene conto dei percorsi e dei risultati della scuola positivista, dall'altro opera uno scarto rispetto al filologismo ed al determinismo etnoantropologico di età positivista recuperando in parte la mitologia romantica sulla poesia popolare. Insomma anche se non è assente o dimenticata la lezione degli 'scienziati', — tanto che l'autore si è valso di suggerimenti e correzioni di Pitrè, Torraca, Gaetano Amalfi e Crocioni — Conti è soprattutto mosso dalle suggestioni letterarie, da quelle romantiche a Pascoli e D'Annunzio. Una opzione che gli rimprovera Francesco D'Ovidio nella prefazione, avendo Conti preferito una metodologia non veicolata dall'« austera disciplina d'una scuola filologica ». E proprio agli studi di quella scuola, ed in particolare del D'Ancona, D'Ovidio richiama l'attenzione del Conti soprattutto per quanto concerne l'origine e diffusione della poesia popolare.

Il ruolo del D'Ovidio nella cultura molisana, con la sua umana disponibilità non disgiunta da severità scientifica, emerge ancora

<sup>32</sup> Casalbordino, Tip. Nicola De Arcangelis 1903; rist. anast. Riccia, Associazione Culturale « Pasquale Vignola » 1987. Sull'Amorosa, cfr. S. MARTELLI, *Berengario Amorosa tra cultura regionale e cultura nazionale*, in *Berengario Galileo Amorosa*, Atti del Convegno (Riccia, 18 luglio 1987) a cura di G. Palmieri e A. Santoriello, Riccia, Associazione Culturale « Pasquale Vignola » 1989, pp. 47-66.

<sup>33</sup> G. DI IORIO, *Berengario Galileo Amorosa, il folklore ed un promemoria sui contributi alla conoscenza del mondo popolare molisano del '700 e '800*, in *Berengario Galileo Amorosa...*, cit., pp. 93-94. Dello stesso Di Iorio cfr. il *Saggio introduttivo* alla rist. anast. di B. AMOROSA, *Il Molise. Libro sussidiario per la cultura regionale*, Riccia, Associazione Culturale « Pasquale Vignola » 1990, pp. VII-XXXVI: la prima edizione era apparsa nel 1924 (Milano, Mondadori).

<sup>34</sup> Napoli, Piero 1911.

più forte a partire proprio dal primo Novecento, quando matura l'ultimo tempo che possiamo collocare ancora nel segno dell'elaborazione regionale demo-antropologica positivista. È il tempo in cui si apre la stagione letteraria più vitale del Novecento molisano, quella della poesia e del teatro dialettale: Cirese, Altobello, Cima, Trofa, Cerri, Viti. Per questi poeti dialettali e cultori delle tradizioni popolari l'elaborazione positivista regionale rappresenta un fondante punto di riferimento ma anche, coinnestata alle direttive dialettologiche e filologiche del D'Ovidio, una sorta di incombente, frenante presenza, come riconosce lucidamente Eugenio Cirese riferendosi al tempo della sua prima opera *Canti popolari e sonetti*<sup>35</sup>, una raccolta con cui esplicitava chiaramente la sua poetica che avrebbe dato notevoli frutti alla poesia dialettale regionale e nazionale con quell'originale giustapposizione di canto popolare e poesia dialettale:

È di quel tempo lontano l'idea di raccogliere e presentare ai molisani una antologia dei loro canti; e mi accinsi anche a tradurre in atto il proposito. Ma sempre mi arrestarono le preoccupazioni di ordine linguistico e filologico che Francesco D'Ovidio e il caro Emilio Pittarelli mi misero addosso<sup>36</sup>.

Ma torniamo alla narrativa, non vorremmo dare l'idea che l'esile testo del Melillo sia l'unico nell'ultimo venticinquennio dell'Ottocento. In realtà una produzione narrativa, sia pure limitata e di basso profilo, vi è in quell'ultimo quarto di secolo, ma con caratteristiche ed opzioni di modelli che portano fuori dal verismo. Può essere allora opportuno, insieme ad un rapido cenno di analisi di questa narrativa, approfondire

<sup>35</sup> E. CIRESE, *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano*, Campobasso-Isernia, Colitti 1910.

<sup>36</sup> E. CIRESE, *I canti popolari del Molise*, vol. I, Rieti, Nobili 1953, p. VII. Un interessante recupero verista, sollecitato dalla nuova stagione dialettale degli anni Venti-Trenta, Cirese opera con *Tempo d'allora. Figure storiche e proverbi. Prose in dialetto molisano*, Campobasso, Petruccianni 1939. Nella *Premessa* l'Autore ci dice che ha voluto dare « un saggio di prosa narrativa popolareggiante », nella prosa « meglio si dispiega e sorride la sana arguzia del popolo, e in essa non si annulla, ma quasi s'identifica, l'arte — se c'è — del narratore » (pp. VIII-IX). Sulla stessa linea si era già mosso Luigi Antonio Trofa — una delle voci più interessanti della poesia dialettale molisana — *Vita paesana... com'era una volta. Novella folkloristica... quasi vera*, Campobasso, Quartieri 1935.

anche le ragioni storico-culturali, critiche e linguistiche di quelle diverse opzioni.

Quella catena di montagne che, dall'occidente del Molise, volge verso il mezzogiorno, per un buon tratto, è gioiata a picco, poi man mano, che si prolunga in siffatta direzione, va digradando ogni tanto in montagnole ed alture secondarie che, sparse qua e colà, aggruppata od anche isolata del tutto, s'incatenano con minore altezza e prominenzza, e formano una diramazione più depressa, che seguita il corso della prima [...] Per una di queste straducce, non tanto scoscesa e carrozzabile bensì in tempo asciutto si va in \*\*\*, un paesello che resta sulla cima dell'ultimo monte della seconda diramazione...

È l'*incipit* di un romanzo del molisano Elpidio Franceschelli, *Il trionfo dell'ipocrisia*, pubblicato nel 1896<sup>37</sup>. Questa fin troppo scoperta citazione-parafraasi manzoniana ci introduce ad un non trascurabile capitolo della lunga durata del manzonismo nella provincia molisana, che certo rinvia al più generale fenomeno del manzonismo nell'Italia meridionale, ma che nel Molise assume particolari risvolti, che non sono estranei alla deficitaria presenza e mancato sviluppo del verismo.

Si è già fatto cenno alla consistente propaggine, anche per la qualità di alcuni protagonisti, della scuola del Puoti nel Molise: dai fratelli Pepe a Leonardo Girardi, da Francescantonio Marinelli a Ippolito Amicarelli e Ascenso Marinelli che soprattutto nel quindicennio preunitario svolgono, anche attraverso la creazione di scuole, una azione notevole di impegno teorico e didattico sulla frontiera della creazione di una lingua nazionale e della soluzione dei problemi storico-culturali connessi<sup>38</sup>.

È stato notato, a proposito della circolazione dei *Promessi sposi* nell'Italia meridionale, che l'innesto della tradizione purista nella nuova teorizzazione manzoniana sia un peculiare passaggio nelle vicende letterarie e linguistiche del Mezzogiorno ottocentesco, una « testimo-

<sup>37</sup> Isernia, Colitti.

<sup>38</sup> Cfr. P.A. DE LISIO, S. MARTELLI, *Lingua e cultura nell'Ottocento meridionale*, cit. Sulla scuola più importante, quella agnonese, cfr. l'affabile densa ricostruzione di L. GAMBERALE, *Il mio libro paesano. Ricordi di maestri e scuole agnonesi*, Agnone, Tip. Sannmartino-Ricci 1915.

nianza della consapevolezza linguistica degli intellettuali meridionali e della loro tensione verso una lingua sovraregionale di tipo toscano, nonché, indirettamente, della diffusione dell'italiano negli anni a ridosso dell'Unità»; alla prosa dei *Promessi sposi* è riconosciuto « il crisma di modello per una lingua viva rispondente alle esigenze di più articolata comunicazione della nazione »<sup>39</sup>.

In questa elaborazione un posto centrale, almeno nella prima fase, hanno i molisani Ippolito Amicarelli e Francescantonio Marinelli<sup>40</sup>, soprattutto il primo, tra « i più aperti e avvertiti degli ultimi puristi, che, pur non essendo manzoniani accaniti, al Manzoni tributarono la stima già ufficialmente espressa dal Puoti, e soprattutto promossero con le loro indicazioni e riflessioni sulla lingua la ricerca e l'abitudine alla lingua comune, sia pure di tipo letterario, presso il ceto colto, facilitando indirettamente l'accettazione, senza brusche fratture, della proposta manzoniana di una lingua d'uso »<sup>41</sup>.

Ma anche nella produzione più specificamente narrativa il manzonismo aveva lasciato nella prima metà dell'Ottocento tracce decisive: mi riferisco al romanzo storico di Michelangelo Ziccardi, *I cappuccini di Campobasso o la pace. Cronaca del Secolo XVI*<sup>42</sup>, con un impianto narrativo in cui Ziccardi cerca di integrare il modello del Boccaccio con quello del Manzoni, e mentre assume come referenti i contenuti romantici; utilizza poi le strutture linguistiche del Trecento e del Cinquecento assimilate dalla lettura dei classici italiani, specie del Trecento, secondo i predicati della scuola purista.

Proprio da un capitolo di questo romanzo del Ziccardi trae spunto Pasquale Albino per la sua novella *Delicata Civerra*, il testo narrativo più noto e diffuso in area regionale di tutta la letteratura molisana

<sup>39</sup> P. BIANCHI, *I « Promessi sposi » nella cultura meridionale: dal purismo alla scuola storica*, in « Filologia e Critica », VIII (1983), p. 349.

<sup>40</sup> Dell'Amicarelli si veda, soprattutto, *Della lingua e dello stile italiano*, Napoli, Stamperia del Vaglio 1858. Al Marinelli e all'Amicarelli sono dedicati due medaglioni del D'Ovidio, raccolti poi in *Rimpianti...*, cit., pp. 197-200 e 201-226.

<sup>41</sup> P. BIANCHI, *I « Promessi sposi »...*, cit., p. 341. Per un quadro di queste problematiche in Sicilia ma con utili slarghi in altre aree meridionali cfr. G. ALFIERI, *Istruzione e letterarie adunanze. Cultura ed educazione linguistica in Sicilia fra Otto e Novecento*, Messina, Sicania 1990.

<sup>42</sup> Campobasso, Santacroce 1841. Su Ziccardi cfr. G. PALMIERI, *L'opera di Michelangelo Ziccardi in uno scritto inedito di Pasquale Albino*, in « Misure Critiche », XXI (1991), pp. 49-69.

dell'Ottocento. Pasquale Albino, figura notevole dell'intellettualità molisana dell'Ottocento<sup>43</sup>, ebbe rapporti con Manzoni, Settembrini, Tommaseo, De Sanctis, fu un grande organizzatore di cultura, fondatore delle due più importanti riviste del secolo nella regione, dagli anni Quaranta agli anni Settanta; è dentro a gran parte dei fermenti culturali e delle proiezioni nazionali degli intellettuali della provincia molisana. La sua adesione alla cultura romantica è innanzitutto una scelta per la lezione morale ed estetica del Manzoni, compresa quella linguistica. La opzione strutturale per la novella, racconto storico in prosa — a fronte della privilegiata novella in versi di ambito meridionale<sup>44</sup> — nella scrittura della sua *Delicata Civerra*<sup>45</sup> risponde ad un canone manzoniano e ad una avvertita consapevolezza critica. La suggestiva vicenda di *Delicata Civerra* — una sorta di *Romeo e Giuletta* in terra di Molise — rivela una buona padronanza letteraria e linguistica ed una altrettanto sicura consapevolezza critica dei processi e mutamenti letterari e sociali, l'una e gli altri all'origine della larga fortuna che il racconto incontra in ambito regionale. Se nel 1848 (prima edizione) l'utilizzazione del testo narrativo era in chiave risorgimentale, nel 1870 (quarta edizione) il racconto era diretto, in modo più funzionale, a soddisfare le attese di un pubblico di lettori dal gusto notevolmente cambiato; Albino si rendeva conto della svolta che la letteratura narrativa subiva in quegli anni con la fioritura del romanzo popolare e d'appendice; si rendeva conto del fatto che nel pubblico dei lettori entrava con ruolo nuovo e decisivo quello femminile, al quale una novella come *Delicata Civerra* offriva forti sollecitazioni.

Ma c'è di più: proprio l'innesto tra purismo e manzonismo di un Amicarelli e di un Fornari insieme alla rapida diffusione dei *Promessi sposi*<sup>46</sup>, grazie ad un massiccio impegno dell'editoria meridionale e agli

<sup>43</sup> Cfr. G. PALMIERI, *Un intellettuale molisano del secolo diciannovesimo: Pasquale Albino (1827-1899)*, in « Rivista Giuridica del Molise e del Sannio », IV (1991), pp. 61-117.

<sup>44</sup> In ambito regionale un tipico esempio di continuità della novella romantica in versi è quello di Alessandro Ionata con *Il Viscardo*, composta negli stessi anni del racconto di Albino; il testo si può vedere in A. IONATA, *Canti meditati ed improvvisi*, raccolti a cura del figlio Giovanni Ionata, Agnone, Tip. Editrice Sannitica 1913.

<sup>45</sup> La novella *Delicata Civerra* apparve la prima volta nel periodico « Il Sannita », 2 settembre 1848, riedita successivamente nel 1849, 1850 e 1870.

<sup>46</sup> Cfr. M. SANSONE, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. IX, Napoli, Soc. Editr. St. di Napoli 1972, pp. 297-577; A. VALLONE,

studi critici e filologici sul romanzo di un Persico, di un Casanova, di un Bernardi, formano « l'*humus* da cui scaturiscono gli studi manzoniani di Francesco D'Ovidio che impressero una direzione nuova, per lungo tempo insostituita, alla valutazione linguistica e alla diffusione scolastica del romanzo manzoniano nei più larghi confini dello Stato unitario ormai consolidatosi »<sup>47</sup>. Ed abbiamo già visto quale ruolo egemone D'Ovidio svolga nella cultura molisana tra Ottocento e Novecento.

Che queste problematiche linguistiche siano incumbenti sui narratori molisani ancora a fine Ottocento, lo testimonia Elpidio Franceschelli che nella premessa al suo romanzo prima citato scrive:

Se anch'io mi son permesso metter fuori questa caccabaldola, l'ideale non è stato punto quello d'essere onorato come romanziere, [...] ma unicamente per presentare un piccolo studio, da me fatto, relativamente alla lingua che corre da noi, vale a dire nel Molise....

Da tale studio risultava al Franceschelli una lingua d'uso « tutta italiana » anche se con una « sguaiata e diversa pronuncia », ma scevra « da quei latinismi e provincialismi rancidi e stomachevoli, come da quelle tali licenze proibite dalla grammatica, e da quel forestierume d'oltre Alpi italianizzato », ed in linea con i « classici trecentisti e d'altri secoli »; « E siccome — prosegue il Nostro — presentare una semplice nota di queste forme di dire, con una prefazioncella in testa mi pareva una cosa del tutto piccina, credetti anche necessariissimo intesserci un resoconto qualunque, alla foggia di romanzo ».

Per quanto riguarda poi lo specifico romanzesco, se ce ne fosse stato ancora bisogno, Franceschelli non disdegna di palesare altri segmenti del modello manzoniano:

mi parve opportuno parlare d'una certa qual piaga, che infetta i piccoli paeselli, e che sarebbe né più né meno di quella tacita prepotenza, mascherata dall'ipocrisia, affiliata con la consorteria e protetta, già s'intende, dalle autorità costituite (intendo parlare però in un dato

*Profilo della storia letteraria meridionale dalle origini all'Unità*, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. X, Napoli, Edizioni del Sole 1991, pp. 441-454.

<sup>47</sup> P. BIANCHI, I « *Promessi sposi* »..., cit., p. 351.

periodo di tempo: capiamoci) le quali autorità non furono altro, se non un prolungamento d'una sfacciata prepotenza, velata da civiltà e libertà. Da una relazione che uno pseudonimo faceva ad un giornale della provincia, riflettente fatti d'ingiustizia avvenuti, presi le tracce della presente istoria: nella miglior maniera possibile camuffai alcuni dati personaggi che dovetti interessarci con la caratteristica dei tipi veri che rappresentarono: cercai di essere piuttosto chiaro ed evidente nelle descrizioni e narrazioni e, contornando la detta istoria di tutte quelle circostanze, che mi parvero più comode, sempre però verissime <sup>48</sup>.

Un *plot* narrativo non distante dall'altro romanzo molisano di fine Ottocento, anch'esso nel cono d'ombra dei *Promessi sposi*. Si tratta de *Il prete del villaggio* di Luigi Mancini pubblicato nel 1897 <sup>49</sup>: anch'esso opziona una retrodatazione al Settecento per narrarci le vicende di una comunità di contadini e pastori di un paese dell'alto Molise, Scapoli, oppressa con sistemi feroci dalla famiglia baronale dei Battiloro, sostenuta dal parroco del paese, lo spregiudicato Don Remigio. La morte di Achille Tonetti, un uomo generoso e coraggioso che si opponeva ai soprusi del barone, scatena una serie numerosa di azioni, con un intreccio moltiplicato. Ed anche in questo romanzo calchi e rifacimenti manzoniani, soprattutto nelle parti descrittive, sono ben evidenti:

A destra di quel monte nudo e secco, al lembo del quale sgorgano copiose le acque del Volturno, salito per una giravolta a ciottoli caduti dall'alto, alla terricciuola di Rocchetta, che vede ai suoi piedi allargarsi lo spianato cui dà il nome e su cui azzurre serpeggiano le acque, scendesi, tra balze e frane, ad un torrente che, dopo una curva di un paio di chilometri, va a raggiungere il fiume. Passato quel torrente, che dalla Madonna delle grotte s'addimanda, per un'antica chiesa ruinata in parte e cadente nel resto, posta tra caverne di cementi, per tortuosi sentieri, tra burroni e macchie di spini e querciuole infoltite di ginestre, s'aggira alle spalle d'un'erta che forma la costiera del torrente. Alla cima di essa s'appresenta alla vista del viandante la terricciuola di Scapoli, luogo del nostro racconto; la quale per esser posta su un colle che agli altri è a cavaliere, scorgesi in lontananza da chi entri la valle del Volturno sia da settentrione, che da mezzogiorno e da levante. Di qui una contrada di poggi

<sup>48</sup> E. FRANCESCHELLI, *Il Trionfo...*, cit., pp. V-VII.

<sup>49</sup> Napoli, Tip. Pierro e Veraldi; una riedizione, con *Introduzione* di Francesco D'Episcopo, è stata proposta dall'editore Marinelli (Isernia, 1982).

valloncelli, spessa di ulivi, ciliegi, susini, ficaie e meli e peri e vigneti lussureggia in aspetto bello e ridente, finché arrivi alle falde del colle su cui si innalza il villaggio.

Quivi incontra il viandante un quadrivio con una grossa croce di legno piantata in un vepraio ai lati della quale, tra siepi di virgulti ed erbe che si intrecciano ed accapannano dalla parte superiore da fare un'ombrosa copertina al passeggiere, pigliano corso, in figura di semicerchio, due strade, che, rasentando lo scosceso del colle, menano, come in due ali, a due borgate del villaggio. Per una di esse, ed è a sinistra, uscendo da un androne, entrai alla borgata detta, dalla sua figura, Viapiana; e a diritta si va verso la piazzetta, restante assai inferiore al cocuzzolo del recinto, a mancina si corre per una gettata di pietra, e poi la strada piglia due direzioni, l'una corre verso la chiesa maggiore, posta nel piano fuori l'abitato, l'altra scende per la china, e, lasciandosi alle spalle la terricciuola, mena verso levante.

Dall'androne nominato sbucava in Scapoli la sera del quindici ottobre dell'anno millesettecento... con le lunghe falde del soprabito, che gli battevano alle gambe, quel vecchierello di dottore; ed a sinistra trovava quel crocchietto e l'altra brigatella più innanzi festosi e rubicondi tutti <sup>50</sup>.

Una narrazione che è attraversata da un forte e spesso non decantato spirito polemico, da una ideologia anticlericale che però rivela una tensione religiosa innovatrice, di spirito evangelico particolarmente avvertita e rappresentata nell'area molisana anche nel Novecento (Jovine, Del Vecchio). L'ansia intellettuale di un riscatto sociale e religioso costituisce la cifra più moderna del romanzo, come pure fruibile è il suo valore documentario su una certa condizione storico-sociale propria dei paesi meridionali tra Sette e Ottocento.

Circa il modello strutturale del romanzo va rilevato che qui il manzonismo (romanzo storico, vero storico, lingua, soluzioni narrative, alcune tipologie di intreccio, inserti descrittivi e paesaggistici) va a contaminarsi in ben altri modelli, ma non in quello verista, e sono quelli del romanzo d'appendice: la moltiplicazione dell'intreccio — è il romanzo più ponderoso di tutta la letteratura molisana — la commistione tra fondali realistici e prevaricazione della verosimiglianza narrativa, la ricerca degli effetti ed il gusto del macabro, questo ed

<sup>50</sup> L. MANCINI, *Il prete...*, cit., pp. 9-10.

altro testimoniano non solo una commistione di modelli nel romanzo, ma rinviano ad un problema critico più generale, di come cioè nell'area molisana l'alternativa al modello verista continui ad essere proprio il modello manzoniano contaminato dal romanzo d'appendice o ancora, ma ad un livello qualitativo più basso, la contaminazione tra novella romantica e racconto d'appendice.

Queste indicazioni vengono anche da uno spoglio sistematico dei periodici molisani dell'ultimo trentennio dell'Ottocento <sup>51</sup>, periodo in cui, in linea con quanto avviene altrove, i periodici molisani anche come risposta ad un allargamento del pubblico dei lettori, in cui comincia ad imporre il suo gusto quello femminile, danno largo spazio alla letteratura d'appendice spesso di infima qualità.

Una vera e propria *full immersion* appendicistica si realizza con il romanzo di Francesco Paolo Matticoli, *Maria. Scene americane* <sup>52</sup>, pubblicato nel 1881. Personaggio proteiforme, insegnante, giornalista, tipografo, editore, Matticoli non mancò di accumulare anche un'esperienza di emigrazione in Sud America che è all'origine del romanzo. Un'emigrazione non contadina che va riferita a quel decennio degli anni Settanta dell'Ottocento, quando la crisi economica costringe la piccola borghesia ad anticipare l'esodo contadino ed a cercare nuovi spazi e possibilità oltre Oceano. L'opzione non veristica della narrazione conduce fatalmente ad evitare qualsiasi contatto con habitat e sfondi regionalistici tanto che il romanzo si apre con la nave che sta già salpando dal porto di Gibilterra, e dopo rapidissime notazioni sul viaggio ci troviamo già « nell'ampia e maestosa corrente del Rio della Plata »; quindi Buenos Aires e subito nella ricca casa del possidente Don Ruggero Reynolds. È un Sud America fondale esotico per intricati *plot* appendicistici, prima di diventare fondale realistico delle *tranches de vie* dei prossimi emigrati contadini.

Un fondale geografico esotico su cui si muove la rappresentazione romanzesca senza alcun legame col mondo reale di partenza, tutte le

<sup>51</sup> Per un primo inventario dei periodici molisani si può ora vedere: A. ARDUINO, P. DAMIANI, *I periodici molisani del XIX e XX secolo (dal 1820 al 1950)*, Monteroduni, Edizioni Cep 1993. Raguagli utili sui periodici dell'ultimo ventennio dell'Ottocento si trovano in G. PALMIERI, *Alfonso Perrella. Bibliografia degli scritti*, Riccia, Associazione Culturale « Pasquale Vignola » 1992, pp. 119-126.

<sup>52</sup> Isernia, Tip. dell'Indipendenza.

tematiche emigrazionistiche o i materiali che avrebbero potuto alimentare una scrittura veristica sono totalmente emarginati per fare spazio all'intreccio romanzesco in cui convergono materiali di deriva provenienti dal *feuilleton* francese (Sue ma soprattutto Dumas), il romanzo popolare cronologicamente più vicino, il melodramma romantico. Sono i nomi stessi dei protagonisti — scelti senza molta fantasia ma rispondenti ad una esigenza proclamata di garanzia dei modelli illustri di riferimento — a palesare le fonti: Edmondo, Mercedes, Maria, Alfredo, Ruggero, Raimondo. Prevedibili intrecci di vendette a lungo coltivate a seguito di altrettanto prevedibili tradimenti femminili, mancati omicidi, rapimento di una infante poi cresciuta nella casa del nemico. Siamo insomma di fronte ad una costruzione tipica del romanzo d'appendice avvitata sullo schema rozzamente dialettico buoni-cattivi; la violenza e la vendetta, amori contrastati, l'infante rapito, il duello, le agnizioni multiple, disvelamento, scioglimento, catarsi, consolazione. E poi complicate storie ad incastro dei vari personaggi che segnano quella ridondanza dell'intreccio, a « struttura sinusoidale »<sup>53</sup>, caratteristica di simili prodotti narrativi.

Una tipologia romanzesca che muoveva da esigenze assai diverse rispetto a quelle da cui era sollecitata la narrativa verista negli stessi anni, ed intendeva rispondere ad un orizzonte di attesa altrettanto diverso: intanto una semiotica di classe, quella della piccola borghesia molisana e meridionale che ricopriva di motivazioni sentimentali, esotiche, avventurose quelle realtà economiche di crisi all'origine della scelta emigrazionistica di esponenti di quella classe; si tende insomma a rimuovere la crisi drammatica che da un ventennio sta scompaginando la piccola borghesia delle province costringendola a prendere le vie dell'Oceano, precedendo in molte zone i contadini. Ma c'è anche una motivazione nella scelta di un modello romanzesco antiverista: la commistione tra giornalismo, *feuilleton*<sup>54</sup> e melodramma, incastonata nell'esotico habitat sudamericano, forniva una risposta immediata alla domanda di immaginario di un pubblico piccolo-borghese di provincia che stava vivendo una difficile transizione nell'Italia postunitaria.

<sup>53</sup> U. ECO, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani 1986, p. 55.

<sup>54</sup> Cfr. M. RAK, *La società letteraria. Scrittori e librai, stampatori e pubblico nell'Italia dell'industrialismo*, Venezia, Marsilio 1990, pp. 55-145.

Un recupero di forte attenzione a Verga ed al verismo si verifica nei primi anni del Novecento ad opera di Nicola Scarano, che, compiuti gli studi ginnasiali nel Molise, conseguì la laurea a Napoli avendo come maestri D'Ovidio, Zumbini, Kerbaker, Chiappelli. La carriera di insegnante lo portò in diverse città — Napoli, Siena, Pisa, per poi approdare definitivamente a Campobasso — consentendogli di ampliare i suoi orizzonti culturali già irrobustiti sotto la guida di Francesco D'Ovidio, col quale intrattiene un fitto carteggio oltre che intensi rapporti di amicizia e famigliari. All'ombra del D'Ovidio maturano soprattutto i suoi studi su Petrarca e su Dante cui si affiancano altri su Manzoni, Lorenzo de' Medici, Alfieri, De Sanctis, Boccaccio, Carducci, D'Annunzio, Pascoli e successivamente una vastissima produzione di commentatore di classici italiani e latini e di storico della letteratura <sup>55</sup>. Si accosta ai romanzi verghiani già negli anni giovanili a Napoli coltivandone a lungo una lettura quasi privata, che alimenta in un primo momento più la sua appartata, schiva vena narrativa — come dimostra la produzione novellistica <sup>56</sup> — che non l'esercizio critico. Ma a dare una svolta in questo « uso » del Verga provvede Ferdinando Russo, direttore della « Vela Latina », che volendo « far grande onore al mio Amico e Maestro » <sup>57</sup> gli affida un lavoro

<sup>55</sup> *L'invidia del Petrarca*, in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », XXIX (1896); *Alcune fonti romanze dei « Trionfi »*, « Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti », Napoli, 1988; *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, in « Studi di Filologia Romanza », VIII (1900). Anche il capitolo degli studi danteschi è assai folto: *La saldezza delle ombre nella Divina Commedia*, in « Nuova Antologia », vol. LIX (1895); *L'apparizione dei Beati nel Paradiso Dantesco*, in « Studi di Letteratura Italiana », I (1899); *Gli spiriti dell'Antinferno*, Napoli, Giannini 1900; *La concubina di Titone*, Siena, Gati 1901; *Beatrice*, Siena, Nava 1902; *Saggi danteschi*, Livorno, Giusti 1905; A. SCARTAZZINI, *Dantologia*, 3<sup>a</sup> ed. con ritocchi e giunte di Nicola Scarano, Milano, Hoepli 1906; *Il Manfredi di Dante*, in « Rivista d'Italia », agosto 1906; il commento alla *Divina commedia*, in 3 volumi, Palermo, Sandron 1924-1925.

<sup>56</sup> *Novelle paesane*, a cura di Isotta Scarano, Campobasso, Tipografia San Giorgio 1976: si tratta di una raccolta di novelle inedite ed altre già edite su periodici regionali tra il 1910 ed il 1927. I bozzetti delle *Cronache paesane* (I, *La festa di Maiella*, 1982; II, *La trebbiatura*, 1983) con la insistente mimesi di materiali folklorici e dialettali, confermano la persistenza, anche in Scarano, del clima culturale regionale assai sensibile tra Otto e Novecento, come s'è visto, alle tradizioni popolari.

<sup>57</sup> Lettera di Ferdinando Russo a Scarano, in appendice al vol. N. SCARANO, *I romanzi, le novelle, il teatro di Giovanni Verga*, Campobasso, Nocera 1966, p. 267.

critico sul Catanese. Scarano vi attende nei primi mesi del 1914 e già nel luglio dello stesso anno sulla rivista di Russo appare la prima parte, *I romanzi di Giovanni Verga* <sup>58</sup>. La seconda parte, *Le novelle di Giovanni Verga*, apparirà nel 1916 sulla « Rivista d'Italia » <sup>59</sup>, mentre la terza, sul teatro, resterà inedita e verrà pubblicata postuma <sup>60</sup>.

Se è vero che merito non secondario della monografia di Luigi Russo è quello di « aver posto la questione dell'arte verghiana nella sua globalità, dalle opere giovanili a quelle della vecchiaia » <sup>61</sup>, allora occorre dire che Scarano per primo realizza una lettura unitaria, *globale* del Verga, che, tra l'altro, non trascura la prima critica verghiana da Capuana a Torraca, da Mazzoni a Croce. È quasi strano che i due lavori di Scarano siano ignorati dal Russo nella prima edizione della sua monografia <sup>62</sup>, vista la notorietà delle due riviste su cui appaiono.

La lettura *globale* dello Scarano è tutta interna all'opera verghiana in cui egli rileva una forma in progressione, un « ritmo ascendivo » <sup>63</sup> che lo porta via via a tirarsi « fuor dell'azione » toccando il culmine nei *Malavoglia*, dove però verifichiamo che più lo scrittore « crede di obliarsi nell'obietto e più la sua personalità prende vigore » <sup>64</sup>, come il suo italiano acquista forza ed efficacia quanto più si allontana dalla « toscanità » e si modella sulla sintassi del dialetto siciliano; allo stesso modo la sua « moralità » emerge quanto più egli è distante da pretese moralistiche:

s'immerge nelle forme e nelle sorgenti psicologiche della vita senza un ideale di repubblica terrestre o celeste da additare, ma con un sentimento profondo e vivo della umanità calpestata e sfruttata <sup>65</sup>.

<sup>58</sup> « Vela Latina », II, n. 27, 2 luglio 1914, ora nel vol. *I romanzi...*, cit., pp. 23-168.

<sup>59</sup> « Rivista d'Italia », XIX, fasc. VII, 31 luglio 1916, ora nel vol. *I romanzi...*, cit., pp. 169-221.

<sup>60</sup> N. SCARANO, *I romanzi...*, cit., pp. 223-258.

<sup>61</sup> R. LUPERINI (a cura di), *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli 1975, p. 13.

<sup>62</sup> *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1919.

<sup>63</sup> N. SCARANO, *I romanzi...*, cit., p. 24.

<sup>64</sup> Ivi, p. 106.

<sup>65</sup> Ivi, p. 158.

Questi parametri critici, in cui non manca la dimensione sociale<sup>66</sup> ed ideologica, inscindibile però dai dati linguistici e formali, portano Scarano a privilegiare il *Mastro don Gesualdo* — vero « capolavoro del romanzo moderno »<sup>67</sup> — superiore alla stessa *Madame Bovary* di Flaubert in cui lo « stile » verghiano raggiunge la sua « pienezza » e « naturalità » non più sovraccaricato dai « limiti » e « freni » che condizionano la scrittura dei *Malavoglia*:

una preoccupazione soverchia della obiettività, un'autoimposizione di limiti, una ricerca di struttura stilistica narrativa confacente alla materia, un freno troppo duro alla manifestazione rigogliosa e libera della creazione, nocquero ai *Malavoglia*<sup>68</sup>.

Sulla scorta delle indicazioni di Torraca, Scarano introduce nella critica verghiana una attenzione peculiare alla lingua ed ai processi formali della scrittura, alla loro inscindibilità dai contenuti e dalla materia e dalla stessa dimensione ideologica: « La parola del Verga è pittrice, e dipinge il più sobriamente e lestamente che si possa »; la « semplicità » è un tratto costante dell'« espressione »:

quella semplicità che è stile così de' grandi come del popolo, del popolo che vede e sente e in quell'atto non cerca ma trova o crea la parola, la quale par sorgere con la cosa ad un sol parto. La parola del Verga è plastica nel vero senso; e spesso vale un quadro o una statua o getta luce su un breve dramma. La sua arte sobria, densa, figuratrice di realtà e di vita si ricollega all'arte grande classica, si rituffa in quel verismo che conserva la freschezza e le proporzioni del vero, e in cui il vero non si sforma o degenera per adipe di eloquenza o di pensiero retorico, non dimagra per povertà di alimento o per difetto nella minutaglia, non si irrigidisce nel bizantinismo. L'arte del Verga si pone e si mantiene sulla grande via, sulla via ove la tennero il Manzoni e il Leopardi, e donde l'han tratta i superuomini dandole titolo di aristocraticità e facendola strumento di mollezza civile<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Cfr. L. BISCARDI, *Nicola Scarano, lettore di provincia*, « Il Foglio », I, nn. 1-4, 1984.

<sup>67</sup> N. SCARANO, *I romanzi...*, cit., p. 159.

<sup>68</sup> Ivi, p. 159.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 261-262.

La qualità dell'indagine critica di Scarano non sfugge ovviamente a Verga, il quale esplicita il suo consenso in questa lettera <sup>70</sup> allo stesso Scarano:

Catania, 12 marzo 1915

Preg.mo Sig.r Professore,

Il suo giudizio e la critica alta e serena onorano me e le cose mie, specialmente quelle che più mi son vicine per tempo e per animo. — Lasciamo andare quei primi peccati giovanili che vorrei dimenticare e far dimenticare. —

Così quand'Ella dice ch'io son riuscito talvolta nei *Malavoglia* a far vivere quella storia e quei personaggi come se fossero conosciuti, mi ha fatto il più gran piacere confermandomi nella convinzione che quest'arte è tanto più viva quanto è impersonale, e che bisogna entrare nella pelle dei personaggi immaginati e vedere coi loro occhi e rendere colle loro parole quel ch'essi vedono e sentono e fanno, per metterli vivi al mondo dell'arte. Dipingere il quadro coi colori adatti, in una parola, da cima a fondo, nella parlata degli attori e nella descrizione delle scene com'essi le vedono, per vivere in loro e con loro. — Un contadino ad esempio della bella natura e del bel mattino, non vede che quanto gli promette per la raccolta. —

Ciò che nel *Mastro Don Gesualdo* ho cercato di rendere mutando di tono a seconda dei personaggi e dell'ambiente, e mi proponevo di fare nella *Duchessa di Leyra* ancora più su di un grado nella scala sociale. Ma questo mi porterebbe lontano, ahimè, di tempo e di propositi.

Mi perdoni la cicalata a cui mi sono lasciato andare per la simpatia letteraria che Ella mi dimostra e la comunanza d'idee che in gran parte ci unisce anche quando in parte dissentiamo su gli stessi propositi artistici, s'abbia coi miei ringraziamenti ed ossequi una stretta di mano cordialissima.

Suo G. Verga

Un consenso ribadito dal Verga anche in una lettera a Ferdinando Russo:

Mi rivedo quasi come in uno specchio, ahimè, quanto invecchiato! ricordando l'opera mia nell'amorevole rassegna che ne fa il bravo Scarano nella nostra *Vela Latina*. Quante cose butterei al fuoco ora! E come mi sento rivivere in quelle poche altre che mi sembrano ancora vive! <sup>71</sup>.

<sup>70</sup> La lettera è stata pubblicata nel vol. N. SCARANO, *I romanzi...*, cit., pp. 17-18.

<sup>71</sup> Ivi, p. 268.

Nella lettera di risposta a Verga, Scarano, pur con grande rispetto e riverenza, non manca di ribadire certi passaggi della sua analisi critica:

Campobasso, 30 marzo 1915

Gentilissimo signor Verga,

della sua lettera io La ringrazio vivamente e sentitamente, perché essa mi ha riempito di soddisfazione e di gioia. Non però io credo di essere stato pari all'assunto, come certamente sono stato baldanzoso. Il suo canone di arte è altissimo e fondamentale; ma Ella deve pur convenire che chi studia storicamente il fenomeno artistico e tien conto di ogni classe di lettori ai quali non si può né si deve negare il conforto dell'arte, deve dar accesso nel Pantheon di esse opere che non essendo del più alto grado di perfezione, presentano elementi di dilettazone estetica sia pur a una sola classe di lettori. Dico questo riferendomi alla mirabile *Storia di una capinera* di cui Ella mi pare padre snaturato. Ma quanto sarei felice di poter udire dalla sua viva voce quello in cui io non son d'accordo con lei, o anzi udire i miei spropositi! Io son sicuro che la sua parola illuminerebbe la mia mente e la mia povera critica s'avvantaggerebbe di quel lume. Critici e artisti dovrebbero esser più affiatati fra loro che in Italia non sieno, e tale affiatamento gioverebbe di più alla critica, spesso oziosa e ciarliera, e malignamente anche spesso piuttosto che sincera. Se Ella avesse avuto dei critici degni delle sue opere, queste avrebbero molto contribuito al buon indirizzo della letteratura contemporanea. I critici veri e seri d'Italia han troppo l'occhio al passato e o non si curano o hanno diffidenza della produzione contemporanea, e se ci si accostano, ci si accostano con preconcetti e con criteri non applicabili ad essa. Anche manca quell'oblio nell'opera necessario al critico, come all'artista è necessario l'oblio nel proprio oggetto, del quale Ella ha dato esempi così insigni. Tutte le sue opere hanno un fascino che, mi consenta che io lo ripeta, deriva specialmente dal suo spirito, un divino fascino, che io sento e di cui mi sono sforzato invano di conoscere la scaturigine: fascino che i propositi e le norme dell'arte né danno né tolgono. Perché non avrò io la gioia di sentire un tale fascino nell'opera promessa e ancora attesa?

La prego di credere alla mia più sincera gratitudine per le ore deliziose passate sulle opere sue e di tenermi per suo dev.mo

Nicola Scarano

Se questa lettera Le parrà sconclusionata, sappia che dinanzi a Lei io mi sento lo spirito tremare <sup>72</sup>.

<sup>72</sup> La lettera, inedita, si trova nel Fondo Verga, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, segnatura BUC ms. 4088.

Come si vede, nel riconfermare la sua lettura *globale* dell'opera verghiana con un giudizio positivo anche su alcuni romanzi della prima stagione — soprattutto *Storia di una capinera* che egli ritiene « mirabile » e di cui Verga invece gli pare « padre snaturato » — Scarano inserisce a supporto una non trascurabile motivazione critica sociologico-letteraria laddove richiama Verga alla necessità per il critico di tener conto di « ogni classe di lettori ai quali non si può né si deve negare il conforto dell'arte, deve dare accesso nel Pantheon di esse opere che non essendo del più alto grado di perfezione, presentano elementi di dilettazione estetica sia pur a una sola classe di lettori ».

Né va trascurato il passo sulla critica verghiana giudicata non adeguata allo spessore dell'opera del Catanese e, quindi, priva di influenze possibili sulle direzioni della letteratura contemporanea.

Un consenso non formale Verga esprime a Scarano anche sulla seconda parte del suo lavoro, dedicato alle novelle:

Grazie, caro Scarano! Quanti ricordi mi richiama in mente la benevola rassegna ch'Ella fa delle mie novelle! Quanti propositi rimasti per via, o peggio rimasti a mezzo, come quello di cambiar tono secondo la musica per rendere il quadro coi colori adatti nelle scene d'altro ambiente. Anch'io adesso passo in rassegna tutto ciò come roba altrui, e passata, lieto d'incontrarmi con lei nella medesima visione d'arte <sup>73</sup>.

Con Scarano si può dire, in conclusione, che il Molise recupera, sia pure solo a livello critico, quell'attenzione a Verga ed al verismo che era mancata nell'ultimo ventennio dell'Ottocento e che gli aveva impedito di produrre una narrativa verista, per la quale forse non aveva forze adeguate, ma ostavano anche, come abbiamo visto, la lunga durata della stagione settecentesca e le opzioni che nel corso dell'Ottocento la cultura regionale aveva privilegiato <sup>74</sup>.

<sup>73</sup> La lettera è pubblicata nel vol. N. SCARANO, *I romanzi...*, cit., p. 19.

<sup>74</sup> Per un profilo complessivo della letteratura molisana, cfr. S. MARTELLI, G. FARALLI, *Molise, Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi*, Brescia, Editrice La Scuola 1993.

## INDICE DEL VOLUME I

*Saluto del Prof. Gaspare Rodolico* 5

### IL VERISMO PIEMONTESE

Francesco Spera, *Il verismo trivisato: la poetica realista in Piemonte* 11

Alda Rossebastiano, *Riflessi veristici nella lingua dei narratori piemontesi del secondo Ottocento* 23

### IL VERISMO LIGURE

Carla Riccardi, *Verismo ligure: Zena novelliere* 55

### IL VERISMO LOMBARDO

Gian Paolo Marchi, *Appunti sul verismo lombardo* 77

Silvia Morgana, *Il verismo in Lombardia tra lingua vera e vera finzione* 99

- Marinella Folli, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi* 119

### IL VERISMO VENETO

- Elvio Guagnini, *Elementi veristici e naturalistici nella letteratura dell'area veneta* 133
- Luciano Morbiato, *Sopra alcuni aspetti linguistici della letteratura veneta di fine Ottocento* 151

### IL VERISMO IN TOSCANA E NEL LAZIO

- Riccardo Scrivano, *Il verismo dell'Italia mediana: aspetti letterari* 189
- Fabrizio Franceschini, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Fucini, Neri* 219

### IL VERISMO IN UMBRIA E NELLE MARCHE

- Pasquale Tuscano, *Il verismo e la narrativa umbra e marchigiana tra fine Ottocento e primo trentennio del Novecento* 303

### IL VERISMO IN ABRUZZO E NEL MOLISE

- Gianni Oliva, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e modelli letterari del realismo* 335
- Pietro Trifone, *Italiano letterario regionale. Il caso del verista chietino G. Mezzanotte* 365

Antonio Sorella, *Il 'verismo' di Gabriele D'Annunzio*

379

Sebastiano Martelli, *Il verismo nel Molise*

403

Finito di stampare nel giugno 1996  
dalle Arti Grafiche Motta - Avola