

IL VERISMO IN PUGLIA E BASILICATA

FERDINANDO PAPPALARDO

IL VERISMO IN PUGLIA E IN LUCANIA

A chi si disponga a studiare la diffusione del verismo in Puglia e in Lucania, e i caratteri peculiari da esso assunti in queste due regioni, l'oggetto della ricerca si offre con contorni talmente incerti e sfumati da sollevare più d'una perplessità in ordine alla sua effettiva, autonoma consistenza. La letteratura critica e storiografica sull'argomento è infatti d'una povertà desolante: se si eccettuano gli sparsi e per solito assai scarni riferimenti al fenomeno che si possono rinvenire nelle indagini riservate alle culture letterarie regionali¹, v'è da registrare la quasi totale assenza di analisi specifiche, non soltanto sul versante della ricerca accademica, ma anche — ed è il dato che forse più impressiona — su quello dell'erudizione localistica. Di più: la massima parte della produzione degli autori classificati dalla letteratura critica e storiografica, o anche — più modestamente — dai repertori bio-bibliografici allestiti dai cultori di « storia patria », come seguaci del verismo, è difficilmente reperibile, in molti casi addirittura introvabile, e forse definitivamente perduta.

Queste constatazioni preliminari non vogliono, ovviamente, giustificare i limiti e le lacune del nostro discorso, né tanto meno enfa-

¹ Ci limitiamo qui a segnalarne alcune: M. SANSONE, *La Puglia letteraria*, in AA.VV., *Puglia*, Milano, Electa 1966; D. VALLI, *Puglia*, in *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, a cura di N. Sapegno e W. Binni, Firenze, Sansoni 1968; M. DELL'AQUILA, *Humilemque Italiam. Studi pugliesi e lucani di cultura letteraria tra Sette e Novecento*, Roma, Bulzoni 1985; D. VALLI, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Lecce, Milella 1985; T. SPINELLI, *Basilicata*, Brescia, La Scuola 1987; G. CASERTA, *Appunti per una storia della cultura e della letteratura lucana. L'età del realismo*, in « Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera », IX, 1988, pp. 25-54; ID., *Appunti per una storia della cultura e della letteratura lucana. Il primo Novecento*, in « Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera », X, 1989, pp. 47-78.

tizzare il contributo che esso comunque si prefigge di recare a una migliore conoscenza del fenomeno. Lo scarso, episodico, distratto interesse rivolto dai ricercatori alla letteratura pugliese e lucana di ispirazione veristica, la grama sopravvivenza dei suoi esemplari e la scomparsa di un copioso numero di testimonianze, sono certo ascrivibili al fatto che essa manca non diremo di capolavori, bensì — meno ambiziosamente — di opere di un qualche rilevante pregio artistico: ma pure ai ritardi, ai fraintendimenti, alle incomprensioni con cui è stata accolta e messa a frutto la lezione di Carlo Dionisotti, ovvero il suo invito a superare il pregiudizio romantico e risorgimentale relativo al carattere unitario della tradizione letteraria nazionale in favore di una piena « consapevolezza storica delle differenze che fra le varie parti d'Italia intercedono nel loro assetto attuale e nelle stratificazioni del passato », e dunque di una più vigile considerazione e di una più attenta valutazione delle « distinzioni e definizioni di spazio e di tempo », geografiche e cronologiche, che contrassegnano le dinamiche del nostro sistema letterario. A noi pare infatti — e sia consentita questa rapida, speriamo non peregrina, digressione — che non soltanto perdura la « tendenza a isolare in figura sovrumana e profetica i grandi autori »², ovvero a riproporre — di prevalenza, ma non esclusivamente, nella manualistica scolastica e nelle opere di divulgazione scientifica — una visione rigidamente assiologica della tradizione; ma che pure i tentativi, peraltro numerosi e qualificati (si pensi per ultimo a quello effettuato nella *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa per Einaudi³), di rivisitare il nostro patrimonio letterario entro coordinate storico-geografiche, non abbiano prodotto molto di più che una vasta e puntuale ricognizione di esso e delle sue articolazioni territoriali, in ultima istanza però complementare e supplementare alle fondamentali linee di sviluppo ed ai caratteri dominanti attorno ai quali, da oltre un secolo a questa parte, si è venuta organizzando la nostra idea di tradizione. Forse di altro v'è bisogno: e cioè di un radicale oltrepassamento del canone monografico, ma ancor più di una profonda revisione

² C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1967, pp. 26, 54 e 10.

³ Ci riferiamo ai voll. I (*L'età medievale*), II* e II** (*L'età moderna*) e III (*L'età contemporanea*) della sezione *Storia e geografia* (Torino, Einaudi, rispettivamente 1987, 1988 e 1989).

delle categorie e delle nozioni (da quella di 'poetica' a quella di 'scuola', da quella di 'maniera' a quella di 'corrente', fino a quelle — più ampie — su cui convenzionalmente si fondano le periodizzazioni della cosiddetta 'civiltà letteraria') invalse nella pratica critica e storiografica, affinché la pluralità e plurivocità di esperienze di cui si compone la tradizione non vengano ulteriormente sacrificate al mito organicistico della loro intrinseca unitarietà.

V'è un'ultima implicazione della premessa su cui conviene soffermarsi. Con ogni probabilità, la debole attenzione, se non proprio l'indifferenza riservate, in sede critica e storiografica, alla letteratura pugliese e lucana di ispirazione veristica rivengono da un difetto di visibilità e riconoscibilità del fenomeno, ovvero dalla difficoltà di precisarne la durata temporale, la specifica morfologia, le eventuali interne determinazioni. In proposito, occorre preliminarmente tener conto del fatto che, fino alla fine dell'Ottocento e anche oltre, Puglia e Lucania non sono nulla di più che espressioni geografiche, o — se si vuole — amministrative, in ogni caso prive di una definita identità regionale: ⁴ nei decenni successivi all'Unità, gli stessi confini delle — e fra le — regioni furono a più riprese oggetto di disputa, di contesa e di successive modificazioni. Soprattutto la Puglia si presentava — e si rappresentava — come un aggregato di aree subregionali, coincidenti con le tre province di Capitanata, Terra di Bari e Terra d'Otranto (tant'è che all'epoca si parlava di Puglie, non di Puglia): aree connotate da differenti condizioni economiche e sociali, ma anche da diverse tradizioni culturali. Per quest'ultimo aspetto, va osservato che, accanto alla esaltazione e alla gelosa, spesso orgogliosa tutela delle peculiarità e dell'autonomia delle culture provinciali agivano fattori di unificazione di dimensioni addirittura sovregionali: ancora per molto tempo dopo il 1860, i giovani della borghesia pugliese e lucana compivano, come i loro genitori e progenitori, gli studi universitari a Napoli, che, a dispetto del suo declino geopolitico e degli effetti traumatici del processo di 'piemontesizzazione', conservava il ruolo di capitale intellettuale del Mezzogiorno ⁵. Così, durante i primi decenni della fase

⁴ Si vedano in proposito *La Puglia*, a cura di L. Masella e B. Salvemini, Torino, Einaudi 1989 (*Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*), e in particolare il saggio di L. MASELLA, *La difficile costruzione di una identità (1880-1980)*, pp. 281-438; AA.VV., *La Basilicata e il Mezzogiorno in cento anni di storia d'Italia*, Banca di Pescopagano, s.d.

⁵ Cfr. D. VALLI, *Cento anni...*, cit., pp. 21-22.

postunitaria, nei letterati pugliesi e lucani il senso dell'appartenenza a una realtà provinciale, il radicamento localistico convivono con una formazione culturale di respiro nazionale e persino europeo: una formazione culturale che irradia appunto dall'ateneo napoletano, che in esso, e nel magistero che li impartiscono prestigiose figure di intellettuali, conserva un decisivo punto di riferimento, e che concorrerà in maniera determinante a promuovere le forme di coscienza della 'classe dei colti' delle due regioni. Certo è che, per un periodo non breve, l'attaccamento alla propria terra, l'isolamento e quasi la segregazione entro il chiuso orizzonte della provincia, unitamente alla gracilità, alla scarsa diffusione, all'attività discontinua se non effimera, sul territorio pugliese e lucano, delle istituzioni culturali e dei moderni apparati di produzione e di trasmissione del sapere, dei centri di organizzazione e direzione delle funzioni intellettuali, producono fenomeni di scomposizione e parcellizzazione dell'intelligenza locale. In una conferenza letta in Lecce la sera del 3 maggio 1890, esaminando lo *Stato delle lettere in Terra d'Otranto*, il letterato e poligrafo salentino Giuseppe Gigli lamentava la solitudine degli scrittori della provincia e la generale indifferenza che circondava il loro lavoro:

Li ho chiamati solitari, e tali sono. I nostri scrittori vivono quasi nell'abbandono di se stessi, l'uno ignoto all'altro. In tale rincresciosa condizione di fatti, poeti e prosatori cercano fuori quel fraterno appoggio, che qui manca.

Il carattere delle nostre genti non è ancora educato ad apprezzare le qualità intellettuali dell'uomo. Si voglion fatti, non parole, giacché parole sembrano alla maggior parte dei salentini i buoni volumi che molti dei nostri scrittori cacciano, non alla luce del mondo, ma a quella del proprio paese, avverandosi nella maggior parte dei casi, che i nostri libri, dirò così, nascono, vivono e muoiono nell'oblio delle strette mura d'una borgata di campagna.

E più oltre aggiungeva, a ribadire e rafforzare la sua denuncia:

negli stretti confini della nostra provincia, gli scrittori sono tenuti lontani, l'uno dall'altro, da quasi insormontabili mura di mutua indifferenza, e quasi di mutuo... disprezzo.⁶

⁶ D. VALLI (a cura di), *Giuseppe Gigli e documenti vari di cultura*, Lecce, Milella 1982 (*Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento*, 1ª s., XII, 2), pp. 304 e 309. Nel testo di questa conferenza sono contenute anche preziose informazioni sulla stampa periodica e sull'editoria nella Puglia di fine Ottocento.

La diagnosi di Gigli ha validità non soltanto per il Salento, ma per l'intera Puglia e per la stessa Lucania. La mancata costituzione di una moderna società letteraria in queste regioni dipende certo dalla loro arretratezza culturale, che rappresenta il più formidabile ostacolo alla formazione di un ampio pubblico di lettori, e dall'assenza di un'editoria locale, o dalla sua latitanza (giacché, anche dove essa esiste ed opera, si mostra restia a promuovere la valorizzazione di energie indigene)⁷; ma dipende anche dall'arrocamento municipalistico degli uomini di lettere, che si rivolge in ottusa boria personalistica e che impedisce, oltre a una vasta e costante circolazione, a un intenso e proficuo scambio di esperienze e di idee, il riconoscimento degli interessi comuni del ceto e, per conseguenza, la sua operosa solidarietà.

Orbene, appunto la complessa dialettica, il contraddittorio intreccio fra l'interesse, l'attenzione, la curiosità prestati dai letterati e dagli intellettuali pugliesi e lucani ai grandi temi e alle più significative, originali esperienze e manifestazioni della coeva cultura italiana ed europea, da un lato, e la loro persistente, ostinata inclinazione a ricondurre l'ampio spettro di suggestioni, di provocazioni, di acquisti noscitivi mutuato dall'incontro con una dimensione nazionale e sovranazionale del sapere all'angusta misura dei problemi tipici di un *milieu* provinciale, nonché a conciliare ed a rendere compatibile ogni novità con il consolidato sistema di convinzioni e di certezze rivinente dalla propria formazione culturale, dall'altro; ovvero fra la fedeltà alla tradizione localistica, alla sua autonomia e specificità, per un verso, e, per l'altro, l'urgente e talvolta quasi irriflessa ansia di sprovincializzazione, la generosa e spesso confusa aspirazione ad emanciparsi dal retaggio e dai condizionamenti di una realtà periferica e attardata; il difficile, tormentato connubio di provincia e nazione (ma anche di provincia ed Europa), insomma, può spiegare la precaria sintesi di continuità e rinnovamento, la vera e propria *koinè* letteraria e — più latamente — culturale che è dato registrare in Puglia e in Lucania fra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento.

⁷ Sulla situazione della stampa e dell'editoria in Puglia e in Basilicata tra la fine dell'Ottocento e il primo quindicennio di questo secolo si vedano rispettivamente L. CIOFFI, *Stampa e formazione di un'opinione pubblica*, in *La Puglia...*, cit., pp. 651-679; e M. PADULA, *La stampa periodica e le attività tipografico-editoriali in Basilicata*, Matera, Montemurro 1969.

Facciamo qualche esempio, nel tentativo di delineare almeno alcuni fra gli aspetti più rilevanti di una dinamica culturale assai ricca e di non sempre facile decifrazione. Per tutta la seconda metà dell'Ottocento, il modello culturale largamente egemone fra il ceto intellettuale pugliese e lucano resta quello idealistico-hegeliano, che aveva il suo centro di irradiazione nelle cattedre dell'ateneo napoletano e che si alimentava dell'autorevolezza di maestri quali Bertrando Spaventa e Augusto Vera ⁸. L'hegelismo continuerà ad esercitare una cospicua influenza anche in presenza della rapida — e però diseguale — diffusione del positivismo: al quale va in prima istanza riconosciuto il merito di aver promosso e favorito un largo interesse per discipline fino allora del tutto ignorate, come l'antropologia e l'etnografia, oppure coltivate in maniera sprovveduta e dilettantesca, come l'archeologia, la demologia, la stessa psicologia. I vecchi studi di antiquaria cedono così il passo a ricerche di epigrafia, paleografia, numismatica, condotte per solito con apprezzabile rigore metodico e con sufficiente acribia: ricerche che però confluiscono tutte nel grande alveo della storia locale, rivelandosi ispirate e finalizzate al proponimento di ricostruire le tradizioni di una comunità, di riscoprirne ed esaltarne la peculiare identità. Intendimenti non dissimili perseguono le indagini demologiche, i cui risultati stanno consegnati a una messe copiosa di repertori e raccolte di documenti e testimonianze dell'arte e dei costumi popolari, ancora però ipotecati dalla perdurante suggestione del mito romantico del *volksgeist*. Una ferma volontà continuistica presiede insomma all'impegno di svecchiamento, all'opera di rinnovamento della cultura provinciale: e una importante conferma viene dall'ambito della riflessione più propriamente filosofica, dove appunto ci si sforza per varie vie di coniugare i dettami dell'idealismo con le teorie del positivismo.

Trasferiamoci per un momento nell'osservatorio salentino, che consente uno sguardo ravvicinato sulla realtà culturale sicuramente più vivace e polimorfa fra quelle delle province pugliesi e lucane, almeno fino a tutti gli anni Ottanta del secolo scorso. Lì Francesco Rubichi criticava sia i vizi metafisici del sistema hegeliano che il

⁸ Cfr. D. VALLI, *Cento anni...*, cit., pp. 25-26.

fondamento empiristico del positivismo, ed indicava in una concezione fenomenologica della realtà il solo possibile piano di conciliazione fra il vero e l'idea, l'unica soluzione dell'antinomia di natura e logica, di realtà e coscienza; mentre per un fervente seguace della scienza positiva come Giuseppe Pellegrino — ha fatto acutamente notare Donato Valli — « il popolo rimaneva una sorta di mito » avulso « dalla concretezza della storia », così come « anche il “ vero ” della scienza era più affermazione di principio che convinzione operativa, più motivo di conversazione letteraria che metodo di penetrazione della realtà » ⁹.

Tradizione e modernità, continuità e mutamento si compongono sincreticamente anche nell'ambito dell'estetica e delle poetiche letterarie. Ancora nel Salento, Aleardo Trifone Nutricati Briganti innesta paradossalmente — come ha osservato Valli — una visione materialistica del mondo « su uno strato di sentimentalità romantica, animistica e panica », mutuata nientemeno che dalla poesia di Aleardi ¹⁰; e Francesco Rubichi, coerentemente alle sue convinzioni filosofiche, propugna il superamento sia dell'empirismo (il quale « serve all'arte ma non è l'arte. Copia per copia, esso sarebbe una superfetazione, sempre inferiore alla realtà ») sia dell'idealismo artistico (che rappresenta « la vita non quale essa è, ma quale dovrebbe essere, sogno ma non realtà, eternità ma non vita »), insomma sia del romanticismo che del realismo, in un ideale estetico che attinga la sua verità dalla fedeltà al presente, alla « vita *quale è* » ¹¹. Questo ideale è convocato a fondare una rinnovata concezione di *realismo artistico*, che, secondo Rubichi,

non copia empiricamente, come fa il cinese che per ritrarre un pesce ne conta prima le squame, ma che combina, fonde, rimescola tutti i colori e tutte le posizioni, che chiama a suo aiuto anche il passato, e, se occorre, altera e svisa pure i fatti per riprodurre la vita innanzi alla vita, ossia quella cifra misteriosa che armonizza ogni giorno diversamente le

⁹ Ivi, p. 41.

¹⁰ Ivi, p. 50.

¹¹ F. RUBICHI, *Didimi Clerici Prophetae Minimi Hypercalypseos*, in D. VALLI (a cura di), *Ampolo Nutricati Rubichi*, Lecce, Milella 1980 (*Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento*, 1^a s., XII, 1), pp. 484 e 485.

nostre potenze e che noi diciamo *ritmo vitale*. Così sotto le forme più strane, sotto i veli dell'allegoria, l'uomo riconosce sempre sé stesso, quantunque l'artista non abbia fatto che riprodurre fatti e personaggi del passato. Quest'ultima scuola è la scuola romantica moderna che riproduce il bene col male, il vero col falso, il raggio con l'ombra, Ormaz con Ahriman, scuola che conta tra i suoi corifei Byron, Heine, Victor Hugo e Balzac ¹².

Le espressioni esemplari del realismo artistico vanno dunque rinvenute, a parere di Rubichi, nel « romanticismo moderno », ovvero, più precisamente, in quelle manifestazioni della scuola romantica che hanno saputo nutrirsi della temperie culturale e ideale del secolo, e mettere a frutto i progressi e le conquiste della civiltà intellettuale; convinto assertore della libertà e dell'autonomia dell'arte, nonché del suo primato etico-conoscitivo, insofferente verso ogni precettistica, indifferente alle scelte di ordine sia contenutistico che formale, il letterato salentino si limita ad affermare l'idea di una letteratura che realizzi compiutamente la sintesi di coscienza e realtà, di soggettività ed oggettività, e che si mostri in grado di rappresentare insieme la varietà e molteplicità fenomenica della vita e la sua riposta essenza, di rivelare l'unità nella diversità, di percepire i palpiti di quella segreta energia che rifà sempre nuovo l'uguale e che costituisce, al di là di ogni mutamento, di ogni trasformazione, il segno distintivo e la qualità propria della condizione umana.

Quando in precedenza abbiamo parlato di *koinè* letteraria intendevamo appunto — e prioritariamente — riferirci a un panorama caratterizzato dall'incontro, dalla convivenza, dall'eclettica mescolanza di modelli fra loro diversi e anche radicalmente distanti. Nella cultura letteraria pugliese (e lucana) della seconda metà dell'Ottocento trovano infatti accoglienza, e vengono indifferentemente elevati al rango di maestri (talora anche discussi e criticati, tal'altra invece fatti oggetto di un vero e proprio culto, e dunque proposti ad esempi), autori quali Scott e Dumas, Dickens e Balzac, Goethe e Heine, Guerrazzi e Tolstoj, Hugo e Baudelaire, Poe e De Musset, Daudet e Ibsen, Prati e Byron, Leconte de Lisle e Stecchetti, Aleardi e Turghenev, Carducci e Zola: e l'elenco è incompleto ¹³.

¹² Ivi, p. 485.

¹³ D. VALLI, *Cento anni...*, cit., pp. 35 sgg.

Nel clima di euforica apertura alle suggestioni che promanano dai più recenti e coevi sviluppi delle lettere italiane ed europee, la cui conoscenza — per ovvie ragioni — si estende e approfondisce sensibilmente e progressivamente, nelle regioni meridionali, a seguito e per effetto del compimento del processo di unificazione nazionale, tradizione e modernità, classicismo e naturalismo, romanticismo e decadentismo sembrano assommarsi e fondersi in un unico, grande crogiolo, in un magmatico sincretismo, in un insieme indifferenziato: eppure questa galassia pulviscolare ruota attorno a un asse ben visibile, e nella sua innumerevole teoria di esemplari letterari può essere senza sforzo riconosciuto un minimo comun denominatore — cioè la nozione romantica di realismo, che ottiene l'effetto di ricondurre il rinnovamento sotto l'usbergo rassicurante della continuità.

Dentro questo scenario, caratterizzato appunto dalle soluzioni di compromesso inventate, sia sul versante culturale che su quello specificamente letterario, alla dialettica di tradizione e innovazione, si collocano la nascita e la diffusione, in Puglia e in Lucania, di una letteratura che, per cautela, sarà opportuno definire di ispirazione veristica, piuttosto che veristica *tout court*. Se si considera, infatti, che il verismo non poteva avvalersi di un ampio e omogeneo radicamento del positivismo nel tessuto culturale delle due regioni, e che peraltro, non di rado, l'adesione all'ideologia del materialismo scienziata non comportava coerenti opzioni di poetica (emblematico il caso di Nutricati Briganti, che nella raccolta intitolata *Dei estinti*, e pubblicata nel 1878, traduce la sua polemica antimetafisica e anticristiana, motivata dal rifiuto del dogmatismo e della superstizione, nelle forme tipiche del classicismo epico)¹⁴; che, come s'è detto, il naturalismo e il verismo venivano generalmente interpretati e classificati come prosecuzioni, propaggini o tutt'al più varianti del realismo romantico (sicché non si vedeva soluzione di continuità fra Hugo e Balzac, fra Tolstoj e Zola, fra Manzoni e Verga); non stupirà che la produzione letteraria in Puglia e in Lucania, all'incirca lungo il trentennio compreso fra il 1880 e il 1910, sia estesamente influenzata dal verismo e però non annoveri — tranne un paio d'eccezioni — alcun autore che possa dirsi a pieno titolo verista.

¹⁴ Cfr. D. VALLI (a cura di), *Ampolo Nutricati Rubichi...*, cit., p. 314.

A chiarimento delle ultime proposizioni, converrà aggiungere che non v'è traccia, nelle riviste culturali e letterarie del periodo, sia pugliesi che lucane, di attenzione e interesse diretti ed espliciti verso le poetiche del naturalismo e del verismo, né di approfondimento teorico del loro statuto etico-conoscitivo, né di dibattito intorno alla concezione della natura e dei compiti dell'arte da esse affermata; nelle recensioni, pur numerose, alle opere di Capuana, di Verga, della Serao non si va oltre il giudizio sul loro pregio artistico e sulla loro validità morale. In più, v'è soltanto da registrare qualche generica pronuncia di adesione ai principi dell'arte veristica dichiarata dagli stessi scrittori, come ad esempio quella contenuta nella *Premessa* di Francesco Curci ai suoi *Profili e novelle*, pubblicati nel 1980:

Ho cercato di studiare il vero scrupolosamente, senza pregiudizi di scuola, senza la vanità di secondar la corrente, senza la presunzione di andarle a ritroso. I luoghi, i personaggi e la tessitura di questi pochi lavori mi sono stati forniti dal mondo reale; e però di mio, a confessarlo schiettamente, non vi è stato che un po' di diligenza nella ricerca e nella scelta de' soggetti, ed una certa cura amorosa nel presentarli al pubblico.

Solamente una cosa vorrei non fosse messa in dubbio: il culto riverente che ho per l'arte, e la grande volontà che sento di raggiungere, quanto mi sia possibile, la perfezione.¹⁵

Non è difficile scorgere in queste righe il riflesso della lezione di Capuana, che fu peraltro l'autore più largamente seguito e imitato dagli scrittori pugliesi e lucani: e non per caso, giacché proprio a lui si dovevano l'intransigente difesa della « libera natura dell'arte » dalle posizioni di coloro che volevano degradarla a mero « documento umano », e la costante ricerca di una sintesi di ' positivismo ' e ' hegelismo ' su cui fondare una rappresentazione letteraria che fosse frutto insieme della ' fantasia ' e del ' metodo positivo ' ¹⁶. E infatti Curci, nel mentre riconosce implicitamente che la letteratura, per essere all'altezza dei tempi, deve applicarsi allo studio del vero, pure tiene a prendere le distanze dalla « scuola » e dai suoi « pregiudizi »: e ciò non per rivendicare l'originalità della propria opera, ma per testimo-

¹⁵ F. CURCI, *Profili e novelle*, Trani, Vecchi 1890, p. 4.

¹⁶ In proposito, si veda l'ormai ' classico ' C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, p. 105.

niare la sua piena adesione al principio dell'autonomia dell'arte, minacciato dagli zelatori della scienza positiva.

Il caso di Curci non è isolato, rispecchia anzi un orientamento pressoché generale: ma è sufficiente l'appassionata perorazione a favore dei diritti della « fantasia », perorazione per giunta legittimata dall'autorità nientemeno che di un Capuana, a revocare in dubbio, se non l'appartenenza di un autore al verismo, quanto meno i debiti che egli dichiara o dimostra di aver contratto nei confronti della poetica del vero? Oppure: la rappresentazione di un determinato *milieu* sociale (sia esso popolare o borghese), dei suoi costumi e della sua mentalità, il minuzioso scandaglio della psicologia dei personaggi, la descrizione distaccata, 'oggettiva' o 'impersonale' che dir si voglia, delle loro vicende, magari il ricorso al dialetto, o comunque l'impiego di un linguaggio dal lessico modesto, dallo stile semplice e alieno da qualsiasi vezzo di letterarietà, dalla sintassi ricalcata sul parlato, bastano a qualificare un'opera come *tout court* veristica? Gli interrogativi appena sollevati possono suonare retorici o capziosi: resta però il fatto che non infrequentemente gli autori i quali proclamano di ispirare la loro arte allo studio del vero si cimentano con generi letterari per statuto incompatibili con il « metodo positivo » (ad esempio, ad Adele Lupo Maggialetti, di Casarano, si devono il romanzo *Un ideale* e il bozzetto *Innamorata!*, pubblicati a Trani rispettivamente nel 1883 e nel 1892, entrambi ricchi di spunti e suggestioni mutuati dall'opera di Capuana, ma anche *L'arpa di Adello*, edita sempre a Trani nel 1889, una raccolta di versi per i fanciulli di intonazione patriottica ed etico-civile, sull'esempio dei modelli della poesia realistica e popolare del romanticismo, da Berchet a Prati a — *si parva licet* — Parzanese¹⁷; mentre Maria Savi Lopez è autrice di romanzi sociali e psicologici, ma pure di un romanzo storico, *Tramonto regale*, di racconti fantastici — fra cui *La donna bianca* — e di fiabe — raccolte in *Nani e folletti* —, che costituiscono soltanto una parte della sua copiosa produzione di letteratura per l'infanzia); quando non affidano la rappresentazione del mondo reale, inevitabilmente accompagnata da una vibrante denuncia delle sofferenze causate dall'ingiustizia sociale e da accorate professioni di solidarietà con i ceti più disagiati, alla forma della poesia (come

¹⁷ È appena il caso di ricordare che uno fra i componimenti più noti e meglio riusciti delle *Armonie italiane* di Parzanese s'intitolava appunto *L'arpa del Libano*.

fanno ad esempio Lina Asperra, nell'*Inno al lavoro umano*, e il suo conterraneo Alfredo Barbaro Forleo, con *I drammi della miseria. Poemi umani*, pubblicati a Firenze nel 1904), a ciò certamente autorizzati dal consenso raccolto dal populismo sentimentale di autori quali Stecchetti e Betteloni, ma soprattutto invogliati dal perdurante potere di seduzione esercitato dalla concezione umanistico-classicistica della poesia come suprema espressione del genio artistico¹⁸.

I casi appena menzionati (e se ne potrebbero citare degli altri) costituiscono una eloquente riprova dell'ibridismo cui danno luogo, nella letteratura pugliese e lucana di quel periodo, il confuso intreccio di vecchio e nuovo, la sovrapposizione — quasi — al resistente retaggio della tradizione di temi, motivi, moduli costruttivi, registri stilistici e codici di linguaggio derivati dalle estetiche di fine Ottocento e dalle coeve, più avanzate esperienze della ricerca letteraria in Italia e in Europa: un ibridismo riscontrabile non soltanto nella disomogeneità e discontinuità — o, peggio ancora, nella palese incoerenza — delle scelte di poetica individuale, ma anche — e più generalmente — nel modo in cui intere generazioni di letterati intesero la natura e le finalità dell'arte, nonché nella concezione del ruolo e della funzione dell'artista che fu loro propria. Orbene, se volessimo assumere a preliminare criterio di selezione dei materiali della nostra indagine una nozione restrittiva, manualistica di verismo (esemplata, per intenderci, sul canone verghiano), dovremmo circoscrivere il nostro interesse a pochissimi testi, e vederci ciò nonostante costretti a rilevarne scarti e deviazioni per rapporto al paradigma: ma, così facendo, ci inibiremmo la comprensione dell'ampiezza e della durata di un fenomeno — la diffusione del verismo, appunto, e la sua influenza sulle letterature regionali — che produce importanti effetti non soltanto nella cultura letteraria, ma nella stessa composizione sociologica del ceto dei letterati pugliese (soprattutto) e lucano. Quando ormai la fortuna del verismo declinava, e Verga e De Roberto tacevano, e Capuana si volgeva alla narrativa fantastica, e rifulgeva l'astro di D'Annunzio, e facevano il

¹⁸ Ulteriori, più dettagliate informazioni bio-bibliografiche sugli autori fin qui — ma anche appresso — citati possono trovarsi in S. DE PILATO, *Saggio bibliografico sulla Basilicata*, Potenza 1914; C. VILLANI, *Scrittori ed artisti pugliesi*, Napoli, Morano 1920; D. GIUSTO, *Dizionario bibliografico degli scrittori pugliesi*, Napoli, Morano 1983; e, per ultimo, *Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, I (A-G) e II (H-Z), Torino, Einaudi 1990 e 1991 (*Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa).

loro ingresso in scena — rumoroso o discreto — le avanguardie, Michele Saponaro pubblicava *Le novelle del verde* (Napoli, 1908: con una *Presentazione* di Capuana), *Rosolacci* (Ancona, 1912) e il romanzo *La vigilia* (Roma, 1914), opere tutte ispirate agli insegnamenti della scuola veristica; e Luigi Materi (nato a Napoli, ma vissuto a lungo in Lucania), che già nel suo primo romanzo, *Il matrimonio di Marcello* (Roma-Torino, 1904), pur mostrandosi sensibile alle suggestioni della prosa dannunziana, si professava seguace del verismo, tanto da dedicare il libro « all'illustre psicologo Federico De Roberto », avrebbe continuato nelle opere successive (i racconti di *Caleidoscopio sanguigno*, Torino-Roma, 1907, e il romanzo *Adolescenti*, Milano, 1911) a replicare atmosfere e situazioni derivate dal naturalismo francese (da Zola innanzitutto), di nuovo però convocandole a scenario dell'azione di personaggi dal carattere e dalla sensibilità squisitamente decadenti¹⁹; e, infine (ma vi sarebbero, anche per questo aspetto, altri esempi da produrre), la lucana Carolina Rispoli, che dopo aver dedicato i suoi primi romanzi — *Ragazza da marito* e *Il nostro destino*, pubblicati a Milano rispettivamente nel 1916 e nel 1923 — alla rappresentazione vivacemente realistica della condizione della donna nel Meridione, ancora nel suo ultimo romanzo, *La torre che non crolla* (Milano, 1938), avrebbe mostrato di indulgere nella descrizione del chiuso mondo della provincia, seppure convertendo i toni vibranti della precedente polemica sociale negli accenti commossi dell'elegiaca celebrazione della civiltà contadina, della sua schiettezza e sanità morale, contrapposte all'insincerità, alla fatuità, alla corruzione dell'universo metropolitano²⁰.

Carolina Rispoli pubblica la sua prima novella all'età di diciotto anni, sulla rivista « Vita Femminile Italiana »: la precocità della sua vocazione letteraria, ma più ancora la pronta accoglienza riservata da un periodico a diffusione nazionale all'esordio narrativo di una giovane dell'oscura provincia meridionale (la Rispoli era nata e viveva a Melfi), sono la spia di un processo di ampie dimensioni e di notevole significato — cioè l'accesso alla ribalta delle patrie lettere di un cospicuo e agguerrito manipolo di donne. Certo il

¹⁹ Su Luigi Materi si vedano T. SPINELLI, *Per una storia della narrativa lucana del '900*, in « Critica Letteraria », XIII, 1985, pp. 124-127; e G. CASERTA, *Il primo Novecento*, cit., pp. 63-65.

²⁰ Su Carolina Rispoli si vedano T. SPINELLI, *Per una storia...*, cit., pp. 131-134; e G. CASERTA, *Il primo Novecento*, cit., pp. 63-65.

fenomeno va indagato con maggior cura di quanto in questa circostanza non si sia costretti a fare: epperò non sembra affatto casuale che la promozione di una leva di massa di scrittrici avvenga in coincidenza con la diffusione del verismo, e — per converso — in tempi nei quali per la condizione femminile, soprattutto nel Mezzogiorno, è ancora ben lontano il traguardo delle più elementari conquiste di emancipazione. Si vuol dire, insomma, che esiste con ogni probabilità un nesso di causalità fra la propagazione e l'egemonia di una poetica — quella veristica, appunto — che predicava la rappresentazione 'scientifica' della realtà sociale, lo studio di particolari situazioni di arretratezza e di degrado civile e culturale, che per la prima volta legittimava, annettendola alla geografia letteraria, l'inchiesta sul *milieu* periferico e provinciale, e la scelta di molte donne, che pure si sentivano — ed erano di fatto — escluse dall'aristocratico parnaso delle lettere, di impegnarsi nel cimento della scrittura, di scommettere sulla dignità artistica di una narrazione che avesse a proprio fondamento l'esperienza, la diretta osservazione dei fatti, sia pure filtrata attraverso un punto di vista affatto singolare, forse eccentrico, di sicuro non letterariamente educato. Non si spiegano, peraltro, se non con il valore di testimonianza documentaria attribuito dal verismo alla rappresentazione artistica la disponibilità e il favore dimostrati da importanti editori (da Zanichelli a Treves) e dalla stampa periodica di diffusione nazionale verso l'opera delle scrittrici meridionali: alla freschezza delle loro impressioni, alla spontaneità del loro rapporto conoscitivo con la realtà, all'ingenuità delle loro sensazioni (non viziate né ipotecate dagli artifici del professionismo delle lettere) si chiedeva evidentemente di restituire un'immagine autentica, veritiera del continente sommerso della provincia, di completare la mappa di un universo sconosciuto e forse sparente, ma anche di lumeggiare per scorci inconsueti, con penetranti scandagli, la dimensione nascosta della quotidianità borghese e, all'interno di essa, della condizione femminile.

Per le ragioni fin qui sommariamente esposte, conviene dunque esaminare nel suo complesso la letteratura pugliese e lucana di ispirazione veristica: cominciando col notare che essa si caratterizza per l'assoluta preponderanza dei generi narrativi del 'profilo', della 'storiella', del bozzetto e della novella.

Il repertorio è vastissimo: si va dai *Tipi e storielle* (Roma, 1893) di Eugenio Rubichi, detto Richel, ai *Profili e novelle* (Trani, 1890) di Francesco Curci; dai *Bozzetti* (Lecce, 1881) di Stanislao Sidoti ai *Bozzetti di viaggio* e ai *Bozzetti salentini* (Lecce, rispettivamente, 1882 e 1888) di Cosimo De Giorgi; dai *Bozzetti pugliesi* di Eva De Vincentiis, che firmava con lo pseudonimo di « Ave », a *Minuscola e Dora* di Concetta Villani Marchesani, nota con gli pseudonimi di « Edera » e « Où je m'attache »; dai *Bozzetti dell'avvenire* (Lecce, 1891) di Alfredo Bernardini Marzolla a *La donna* (Gallipoli, 1904) di Saverio Timo. Ancora, nell'ambito della novellistica, sono da menzionare i *Racconti* e le *Novelle* di Virginia Fornari De Bellis (che fu anche autrice di una raccolta di *Bozzetti*); *Il colore del tempo* (Verona, 1890) di Alfredo Barbaro Forleo; *Crisalidi e Farfalle* (rispettivamente, Napoli 1892 e Bologna 1895: la seconda raccolta recava una *Prefazione* di Antonio Fogazzaro) di Caterina Barbaro Forleo, che usava lo pseudonimo di Duchessa d'Este; *Rustica progenie* e *L'amante del bandito* (rispettivamente, Roma 1885 e Napoli 1899) di Francesco Bernardini; *Novelle garganiche* (Napoli, 1893) di Carmine Capuano; *Tra le foreste di Monticchio* (Bologna, 1888) di Nicola Marini e *A pie' del Carmine. Bozzetti e novelle basilicatesi* (Roma-Torino, 1906) di Tommaso Claps (scrittori, questi ultimi, entrambi lucani): ma l'escussione dei titoli e degli autori potrebbe durare ancora a lungo.

Orbene, si potrà obiettare che il bozzetto e la novella — i quali, nella seconda metà dell'Ottocento, compongono di fatto una coppia sinonimica — costituiscono un genere narrativo correntemente frequentato dagli stessi maestri del verismo: ma se per Verga soprattutto — come è stato osservato — bozzetto e novella si caratterizzano come forme di rappresentazione del puro accadere, o del punto di crisi nello svolgimento di una vicenda ²¹, bisognerà riconoscere che tali connotazioni tipologiche sono quasi del tutto assenti nella novellistica pugliese e lucana di ispirazione veristica. Essa del resto attinge di preferenza i suoi motivi e i suoi procedimenti narrativi dalla « scapigliatura veristica nazionale e napoletana » e dalla « esemplarità deamicisiana », come ha

²¹ Cfr. P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Le forme del testo. La prosa*, Torino, Einaudi 1984 (*Letteratura italiana*, III, 2), in particolare le pp. 782 sgg.

osservato Donato Valli ²², ma anche dalla novella rusticana, dal *conte* psicologico-galante (che aveva trovato il suo più fortunato interprete in Dumas figlio, ed a cui peraltro si era rifatto anche il Capuana di *Profili di donne*), e persino dalla poesia dialettale del primo Ottocento, che aveva conosciuto una significativa fioritura anche nel Mezzogiorno, e in Terra di Bari in particolare (valga per tutti il nome di Francesco Saverio Abbrescia): e però opera al contempo un processo di semplificazione di quei modelli, fino a ridurli a *clichés* indifferentemente fungibili. Non meraviglia perciò che nella novellistica pugliese e lucana di ispirazione veristica manchi del tutto l'azione, e che i fatti narrati siano rigidamente circoscritti nei termini dell'episodio, spesso accidentale, o addirittura dell'aneddoto; che all'analisi psicologica dei personaggi si sostituisca il disegno di un carattere, non di rado guidato da un pregiudizio fisiognomico che si risolve nella deformazione iperbolicamente grottesca della costituzione somatica; che la descrizione prevalga costantemente sulla rappresentazione, e che l'indugio sui particolari, sui dettagli si riveli del tutto estrinseco, accessorio, persino gratuito; che non si faccia mai ricorso al discorso indiretto libero; che il lessico, pur non indulgendo a ricercatezze e affettazioni, rimanga però sempre letterariamente sorvegliato; che lo stile sia affatto convenzionale, e neppure sollevato dalla sua medietà per virtù di una qualche vivacità coloristica.

Prendiamo ad esemplificazione e verifica delle precedenti asserzioni alcuni racconti compresi in *Profili e novelle* di Francesco Curci. Argomento di *Lilia* è il primo amore di un'adolescente, con l'immancabile corollario di tremori, fantasticherie, trepidanti attese, e quindi della fatale, conclusiva disillusione, seguita dall'altrettanto fatale morte della virgineale creatura: qui l'applicazione del 'metodo positivo' è rinvenibile esclusivamente nel semplice, scontato assioma della meccanica, deterministica corrispondenza fra sviluppo fisiologico (nel caso in specie, il passaggio dall'adolescenza alla pubertà) e modificazioni della psiche, mentre l'analisi e la rappresentazione dei moti interiori della protagonista risultano generiche, approssimative, banali. *Ladroncelli* è invece un tipico bozzetto, in cui la narrazione delle peripezie di due giovanissimi borsaioli è occasione e pretesto per una descrizione di

²² D. VALLI, *Cento anni...*, cit., p. 51, nota 64.

caratteri, ora moralisticamente sussiegosa ora allusivamente complice: giacché, se le imprese dei due ladruncoli non possono non essere giudicate con severità, pure la loro destrezza, la loro furbizia e soprattutto la loro ingenua, esuberante vitalità sono tratteggiate con malcelata simpatia. In *Ingannata!* una moglie che sospetta di essere tradita libera nel sogno le sue angosce represses, proiettando il suo oscuro desiderio di ribellione e di vendetta in un incubo che la vede attrice di un duplice delitto; e nella novella *Camelia bianca* Angiolarosa, una giovane donna « abbruttita da una vita inumana », cerca compenso alle mortificazioni e alle angherie da cui è quotidianamente afflitta nella fantasticheria, nel sogno di un amore impossibile, e al suo principe azzurro — un ricco e bel rampollo dell'alta borghesia — affida la segreta speranza di riscattare la parte più genuina di sé, l'inconfessato anelito a redimere la purezza e la gentilezza del suo animo dalla rude corazza di selvatichezza e d'insensibilità che ella è stata portata a costruirsi per proteggersi dalla pena e dalla violenza della vita reale. La novella che chiude il volume, intitolata *Al lazzaretto*, sembra quasi compendiare i temi dominanti dell'intera raccolta, nonché l'ideologia letteraria che l'ispira: sullo sfondo di un ambiente popolare, meglio plebeo, segnato da torbide passioni, da accesa sensualità, da cieche pulsioni, si muovono un camorrista autoritario, arrogante e brutale (ma virile: un vero uomo), l'amante — una donna che sacrifica la sua dignità a una precaria agiatezza, accettando umiliazioni di ogni sorta e sopportando persino maltrattamenti in cambio di una parvenza di benessere e di rispettabilità — e la moglie, la quale, nonostante le offese e i torti patiti, sarà l'unica ad accorrere al capezzale del marito ricoverato al lazzaretto per un'infezione tifoidea e ad assisterlo amorevolmente, e che vedrà ricompensati la sua disinteressata dedizione, il suo atto di fedeltà con la vincita di un terno al lotto (vincita il cui ricavato ella spende quasi interamente in un pantagruelico banchetto consumato insieme al consorte).

Come si sarà potuto capire, la novellistica di Curci oscilla fra l'analisi psicologica e il ' documento umano ': ma l'indagine introspettiva riesce sempre sommaria, schematica, così come generica e superficiale risulta l'esplorazione delle dinamiche dell'inconscio; e il ' documento umano ' si risolve nella descrizione di caratteri, di ' profili ', talora di vere e proprie ' macchiette ' (com'è nel caso del racconto *Il furto dello sciancato*), per nulla rappresentativi della realtà sociale che

pure dovrebbero significare. Per essere più precisi, essi sono anzi sollevati ad incarnazioni di virtù, vizi, istinti, passioni, facoltà intesi come altrettante caratteristiche antropologiche: sono insomma *natura*, e in quanto tali appunto raffigurati con benevola indulgenza, soprattutto se le loro azioni e i loro comportamenti esprimono l'insofferenza o anche il rifiuto delle ipocrite convenzioni e degli iniqui divieti di una società fondata sul culto del denaro e vittima del suo potere di coazione e di corruzione, oppure ancora manifestano la volontà di far valere fondamentali diritti e di affermare elementari bisogni in un mondo governato — secondo una concezione ingenuamente darwiniana — da una feroce lotta per la sopravvivenza. Nella novellistica di Curci però il vitalismo è costantemente temperato dal moralismo: la violazione delle leggi è riprovevole, ma imperdonabile è solamente la trasgressione delle norme etiche, giacché la natura è per definizione innocente, s'identifica con la sanità morale (di qui l'irenico providenzialismo che vuole alla fine la virtù immancabilmente premiata, come succede appunto per la moglie del camorrista nella novella *Al lazzaretto*). In ogni caso, è proprio l'inclinazione in senso vitalistico della poetica del vero a convertire lo studio della realtà in ricerca dell'eccentrico, dello stravagante, del diverso, talvolta persino dell'abnorme e del patologico, in inventario del curioso e dell'inusuale, in gusto del primitivo: la particolare accezione che per questa via è conferita al valore documentario della rappresentazione letteraria spiega perché la forma della novella e del bozzetto si presti ad ospitare anche resoconti di viaggio, che per virtù della struttura narrativa ottengono di vedere amplificati, a beneficio esclusivo del lettore, le emozioni di un'esperienza fuori dell'ordinario, lo stupore dell'incontro con una realtà sconosciuta, il fascino della scoperta.

S'è detto che anche i maestri del verismo si cimentarono con il genere della novella: e però non va dimenticato che Capuana prima e poi Verga avevano indicato nel romanzo l'unica forma capace di esprimere compiutamente i caratteri della letteratura realistica e, più in generale, dell'arte moderna, una forma resa necessaria e quasi obbligata dall'evoluzione dei tempi, dal progresso civile e culturale. Ma di romanzi, nella produzione narrativa pugliese e lucana di ispirazione veristica, se ne contano davvero pochi: fra essi, basterà menzionare *Rocco il guardiano* (Trani, 1893) di Francesco Curci; *Ch'io ti vegga!* (Torino, 1898) di Virginia Fornari De Bellis; *Vittime* (Napoli, 1911)

di Rita Galli Lastella; *Leonardo Rango* (Trani, 1887), *Ostacolo* (Trani, 1889) e *Solite lotte* (Milano, 1896: con una *Prefazione* di Giovanni Bovio) di Giuseppe Protomastro; *L'Errore* (Torino, 1896) e *Nemmella* (Torino, 1899) di Luigi di San Giusto (pseudonimo di Luisa Macina Gervasio) (per inciso, converrà osservare che il genere romanzesco è frequentato di preferenza da scrittrici, e incontra maggior favore tra i letterati di Terra di Bari e di Capitanata, mentre gli autori salentini e lucani mostrano di prediligere il bozzetto e la novella). In molti casi, riesce però arduo parlare di romanzi in senso proprio: giacché l'esilità della trama, la povertà e la lentezza della dinamica narrativa (frequentemente inceppata da lunghe digressioni descrittive, giustificate soltanto da intenti illustrativi o documentari), la schematica, univoca caratterizzazione dei personaggi e la mancanza di relazione funzionale fra la loro psicologia e il *milieu* sociale nel quale vivono e operano suscitano netta l'impressione di trovarsi di fronte piuttosto a racconti lunghi, se non proprio a un abile assemblaggio di bozzetti.

Facciamo un esempio. In *Rocco il guardiano* di Francesco Curci il marchese Smari, altezzoso e prepotente signorotto di un paesino del Sannio, s'invaghisce di una contadina, Maria, che, lusingata dalle attenzioni del nobile corteggiatore e ammaliata, oltre che dalla sua prestantza, dalla sua ricchezza e dal potere che ne deriva, rifiuta però di darsi a lui perché preoccupata del giudizio della gente. La sorella maggiore di Maria, Susanna, pensa allora di trovarle un marito, « per salvar capra e cavoli, per calmar gli scrupoli di sua sorella e cavar la sete al marchese: uno di quei mariti, si sa, di buona pasta, cui piace il quieto vivere e che chiudono un occhio e magari tutt'e due su qualche capriccetto della moglie ». La scelta cade su Rocco, anche lui contadino, un giovanottone schietto, gioviale e soprattutto ingenuo (che ricorda da vicino il Renzo manzoniano, così come Smari ricalca fin troppo esplicitamente il personaggio di don Rodrigo). Il marchese assume Rocco come guardiano della sua tenuta, per poter disporre più facilmente della futura moglie di lui: ma non si decide a dare l'assenso alle nozze, giacché non tollera — per orgoglio, non certo per amore — di dividere Maria con un altro uomo. Quando finalmente il matrimonio è celebrato, inizia pure la tresca fra Maria e il marchese: l'astuta, cinica Susanna, che ha ordito l'infame macchinazione, ne ricava immediatamente gli sperati vantaggi (un generoso donativo del signorotto le consente infatti di aprire una salumeria), ma la sua improvvisa

fortuna, la cui origine è immediatamente compresa da tutto il paese, non incrina la cieca fiducia di Rocco nella fedeltà della moglie. Il guardiano comincia a nutrire i primi sospetti allorché una notte, tornato anzitempo a casa, ha l'impressione di scorgere all'interno di essa la sagoma di un intruso; ma la sua diffidenza prende corpo allorché, alla nascita del primo figlio, egli nota che il bambino ha un neo sotto il mento, esattamente allo stesso posto in cui lo ha il marchese. Messo sull'avviso, Rocco scopre infine la moglie in compagnia di Smari: Maria fugge, e cerca ospitalità al castello, ma il marchese rifiuta di ospitarla (per lui, il « meglio che la giovane poteva fare era di rappattumarsi col marito ») e anzi, per sottrarsi alle insistenze di lei, decide di rendersi irreperibile e parte per un lungo viaggio. Distrutto dalla delusione, Rocco dà « un calcio agli scrupoli » e rifiuta di prestare ascolto ai « suoi noiosi consiglieri di onore, di dignità, di coscienza »: s'acconcia a vivere con Nicoletta, l'altra sorella di Maria, pur continuando a desiderare prepotentemente la moglie lontana, e trascorre le sue giornate nelle osterie del paese, lasciandosi andare a una « vita bestiale ». Ad accrescere le sue pene interviene il tormentato rapporto con Fanuzzo, il figlio della colpa, che, col procedere degli anni, ricambia il rancore fin da subito nutrito dal padre putativo nei suoi confronti con una « repulsione istintiva ed invincibile », e commuta la solitudine e l'inappagato bisogno d'affetto in aggressività e in comportamenti asociali, fino a farsi la « fama di furfantello precoce ». E però la morte del ragazzo, schiacciato dal crollo di un torrione, indurrà Rocco a tornare sulla retta via, mentre Maria sconterà le sue colpe, la sua caduta nel baratro della perdizione (dopo essersi allontanata dal paese, ella si è data all'esercizio della prostituzione), con una morte orribile e prematura.

Come s'è visto, l'intreccio del romanzo di Curci è affatto lineare e nella sostanza scontato, anche perché stringentemente preordinato all'esplicitazione della ' morale della storia ' ; la narrazione riesce monotona e faticosa, perché costruita non su una serrata successione di accadimenti ma sull'eccessiva protrazione di alcune situazioni, sulla superfetazione di alcuni motivi, e perché appesantita da larghe digressioni che, se non rispondono a un intento puramente descrittivo, documentario (come nel caso della sequenza in cui è narrato il pellegrinaggio che Maria, insieme alla sorella Susanna e a un gruppo di compaesani, compie a un vicino santuario dedicato al culto della

Vergine, e che costituisce nulla più che una pagina di folclore locale, una testimonianza su alcune forme di devozione popolare a metà fra religiosità e superstizione), si dimostrano comunque estranee alla logica del racconto (com'è nel caso della descrizione del mercato delle braccia nella piazza del paese, che potrebbe, al di là del suo valore di referto sociologico, essere intesa come un atto di denuncia delle odiose condizioni di sfruttamento cui soggiacciono le plebi contadine del Meridione, ma non ha giustificazione alcuna per rapporto al significato complessivo della narrazione); le funzioni narrative risultano di una semplicità quasi elementare, perché i loro attori risentono di una caratterizzazione affatto unilaterale, tanto da apparire talvolta figure di un teorema, variabili dipendenti di un assunto fondamentale. I personaggi del romanzo di Curci, infatti, laddove non assolvano un compito affatto strumentale, complementare e vicario (Nicoletta e Fanuzzo, ad esempio, trovano la loro esclusiva ragion d'essere in relazione al traviamiento prima, e poi alla redenzione di Rocco), sono facilmente classificabili entro un sistema binario che mette capo alla diade ricchi/poveri, ovvero — se si preferisce — potenti/umili. La ricchezza e il potere che ne deriva hanno la loro esemplare raffigurazione nell'arrogante, immorale, cinico e spietato marchese Smari; i poveri, gli umili, cioè il popolo, presentano invece diversi volti. Al popolo appartiene Susanna, che, corrotta dal miraggio dell'agiatezza, non esita a barattare con esso la virtù e l'onore della sorella; e popolo sono anche i contadini, che vanamente il dottor Cardone — capo dei 'rossi' della Società Operaia, « anima del bellicoso partito » — incita alla rivolta contro i soprusi e le angherie dei padroni, e che invece, quando non cedono alle lusinghe del denaro, non trovano comunque la forza di far valere i propri diritti, subiscono passivamente le prepotenze dei 'signori' e approfittano delle rare occasioni di festa per dare sfogo ai loro istinti, alla loro vitalità repressa dalle diurne mortificazioni (così, ad esempio, il pellegrinaggio si conclude in una disgustosa gozzoviglia, che degenera addirittura in rissa; e il pranzo nuziale di Rocco ha il suo epilogo in una chiassosa, generale sbornia). Popolani sono, infine, Maria (l'unico personaggio del romanzo dotato di spessore psicologico, e dunque — a conti fatti — il vero motore della pur tenue e discontinua azione narrativa) e Rocco: la prima, caratterizzata da una prorompente sensualità, insofferente di ogni vincolo morale — una sensualità che sarà la causa della sua rovina; il secondo, contraddistinto da una naturale

innocenza, da una ingenua generosità, da un innato senso del dovere, che gli consentiranno di riemergere dal baratro di abiezione in cui la cocente delusione dell'amore tradito lo aveva precipitato. Il significato del romanzo è, in ultima istanza, affidato appunto alla dialettica di questi due personaggi, al confronto fra l'egoismo, l'astuta spregiudicatezza, l'esuberante vitalità e la disinvolta intraprendenza di Maria (cui difatti il marito riconosce « una superiorità naturale incontrastabile »), e l'umile dedizione, la semplicità, la schiettezza, la goffa impulsività di Rocco (la cui « inalterabile bontà » non per caso « stizziva ed esasperava » la moglie): e il moralismo di Manzoni, appena stemperato da un tocco di scientismo alla Zola (ravvisabile soprattutto nella figura di Fanuzzo), è convocato ad avallare non soltanto la sdegnata denuncia della intrinseca malvagità del potere, dell'essenza corruttrice della ricchezza, ma anche il rifiuto delle ideologie populistiche e del primitivismo, giacché soltanto una vigile coscienza etica può aver ragione delle oscure e violente pulsioni che agitano la natura umana.

Giuseppe Gigli lodava i romanzi di Luisa Macina Gervasio non soltanto per la « esatta, minuta, coscienziosa riproduzione della vita, della speciale società di una regione così poco nota e studiata com'è la pugliese », ma anche e soprattutto perché in essi « lo studio dell'anima umana si fonde meravigliosamente con lo studio dell'ambiente »²³. Per quest'ultimo aspetto almeno, gli apprezzamenti di Gigli suonano francamente esagerati: sia nella Macina Gervasio che negli altri scrittori pugliesi e lucani si ispirazione veristica, infatti, analisi psicologica e osservazione dell'ambiente si dislocano non solamente su piani narrativi affatto irrelati, ma addirittura in *milieux* sociali e in luoghi geografici diversi e distanti. Il racconto d'indagine introspettiva, che ha per modello il *conte* psicologico-galante alla Dumas figlio o anche alla Maupassant, assume a suo scenario l'ambiente borghese e metropolitano: a Napoli si svolge, ad esempio, la vicenda del tormentato amore fra un giovane ingegnere navale e la figlia del proprietario dei cantieri in cui egli lavora, narrata nel romanzo *Nel turbine* (Catania, 1911) di Maria Savi Lopez, e in cui il minuzioso, insistito scandaglio della psicologia dei protagonisti pure è parzialmente ipotecato dall'intenzione — dettata con tutta evidenza da una meccanica adesione ai

²³ G. GIGLI, *Recensione a L. DI SAN GIUSTO, L'Errore*, in « L'Attimo », II, 4 (16 gennaio 1899).

canoni della ' scuola ' veristica — di mostrare i condizionamenti esercitati sulla loro vita sentimentale, sui loro comportamenti e sulle loro stesse scelte dalle convenzioni, dalla mentalità, dai pregiudizi tipici del *milieu* borghese; ma a Napoli è ambientata pure l'unica novella psicologico-galante fra quelle raccolte da Nicola Marini nel volume *Tra le foreste di Monticchio* (e va da sé che la predilezione per la città partenopea, oltre ad assolvere il precetto veristico di una rappresentazione fondata sulla diretta osservazione ed esperienza della realtà, tradiva in uno la persistente soggezione al mito dell'antica capitale del Mezzogiorno e l'omaggio alla patria elettiva del ceto intellettuale pugliese e lucano). Lo studio dell'ambiente, al contrario, è sempre circoscritto agli angusti confini della provincia, all'immobile microcosmo della civiltà contadina: ma le condizioni di vita e di lavoro, le usanze, gli istituti, la cultura, gli stessi accadimenti — piccoli e grandi (fra questi ultimi, il fenomeno del brigantaggio innanzitutto, che fu particolarmente esteso e intenso, in Lucania come in Puglia, negli anni immediatamente successivi all'annessione di queste regioni al Regno d'Italia) — del mondo delle campagne sono semplicemente illustrati, riferiti, e mai indagati nelle loro radici storiche e sociali. Nella *Dedica* a Giustino Fortunato, premessa alle novelle e ai bozzetti raccolti in *A pie' del Carmine*, Tommaso Claps, dopo aver confessato la sua ammirazione, coltivata fin dagli anni dell'adolescenza, per la « semplice arte di Giovanni Verga » (di cui mostra per più aspetti di aver messo a frutto la lezione: egli è, ad esempio, l'unico fra gli scrittori pugliesi e lucani di ispirazione veristica ad impiegare, seppure con parsimonia, il discorso indiretto libero), dichiara di essersi proposto, nella sua opera, « di ritrarre i costumi ingenui e fieri delle povere genti affaticate, abitanti i casali a pie' del natio Carmine d'Avigliano, lassù nell'alta valle di Vitalba ». E in effetti i suoi racconti si rivelano fondamentalmente ispirati da un interesse documentario, tanto da fornire un copioso e suggestivo repertorio di materiali demo-etnologici, sebbene poi — e invero troppo di frequente — la neutralità dell'osservazione ' scientifica ' sia compromessa da giudizi moralistici, e l'oggettività della descrizione pregiudicata dalla paternalistica ma ferma riprovazione della passionalità sfrenata, dell'istintività ferina, del barbarico codice d'onore delle plebi contadine: sicché i briganti sono sempre raffigurati come malvagi malversatori e spietati assassini, e il canone narrativo dell'impersonalità, cui le novelle pretenderebbero di uniformarsi, è talora

clamorosamente contraddetto fin nel titolo (emblematico il caso di *Fanatica vendetta barbara*)²⁴.

Lo studio dell'ambiente finisce così, paradossalmente, per tradursi in una rappresentazione delle campagne — siano esse il Gargano di Capuano, o la Lucania di Claps e Marini — come di una landa senza tempo, non soltanto ignara del progresso ma sprofondata in una fissità che non ha mai conosciuto storia; di un orizzonte primordiale, in cui la vita si consuma secondo le leggi di un destino atavico e irredimibile, memore soltanto della sua immutabilità; di una dimensione, insomma, mitica, priva persino — a dispetto della puntuale toponomastica che la designa — di una sua reale determinazione geografica. Nei domini della leggenda, nello spazio dell'immaginazione letteraria si colloca appunto la Lucania di Nicola Marini, sicuramente il più avvertito, ma anche il più originale fra gli scrittori di cui ci stiamo occupando²⁵. Attraverso la sottile, divertita parodia dei dogmi della scienza positiva (è l'improvvisa conversione alle teorie di Mantegazza a procurare a Don Anselmo, il protagonista della novella *Bagno di sole*, l'atroce beffa di cui resta vittima; ed è la cieca fede nelle tesi di Lombroso, di cui si professa seguace ed esperto cultore, ad impedire a Don Canio, nel racconto *Tra le foreste di Monticchio*, di accorgersi della trappola in cui i briganti l'hanno attirato, e che gli costerà la vita), ma più ancora l'umoristica, autoriflessiva rivisitazione dei più frequentati generi della narrativa veristica, dal bozzetto (*Don Cuoppo*) al 'documento umano' (*Dal Ciro Fotò*) alla novella (*Bagno di sole*) al racconto psicologico-galante (*Federica*, dove appunto un personaggio esce nella seguente battuta: « Se non fosse realtà questa e la leggessimo stampata, la diremmo una scena inventata *de romanzieddu francisu* »), Marini sortisce una obliqua, ma efficace demistificazione delle pretese conoscitive del verismo e dei suoi paradigmi culturali, rifiuta di subordinare la libertà della creazione artistica alle regole di un presunto metodo scientifico di rappresentazione della realtà, restituisce alla letteratura il fascino antico dell'affabulazione. Così, nella novella *Bories a Pietragalla*, forse il più suggestivo (e, almeno in apparenza, il più verghiano: ma ci

²⁴ Su Tommaso Claps si vedano T. SPINELLI, *Per una storia...*, cit., pp. 122-124; e G. CASERTA, *L'età del realismo...*, cit., p. 53.

²⁵ Su Nicola Marini si vedano T. SPINELLI, *Per una storia...*, cit., pp. 121-122; e C. CASERTA, *L'età del realismo...*, cit., pp. 52-53.

riferiamo al Verga di *Libertà*) fra i testi raccolti in *Tra le foreste di Monticchio*, un episodio storico, e cioè l'assalto messo in atto, fra il 17 e il 18 novembre 1861, contro un paesino della Lucania da una banda di briganti capitanata appunto dal feroce Borjes, diviene materia di una rievocazione tra epica e fiabesca, argomento di una piccola saga meridionale: e una fra le tante cruente manifestazioni di un problema sociale le cui cause erano ben lungi dall'essere state definitivamente rimosse si trasmuta in una gotica vicenda di terrore e di stragi, di ingenui eroismi e di dissennata tracotanza. Una vicenda che sembra tratta dalla memoria popolare e che invece è tributaria della tradizione letteraria, giacché ricalca — per i toni iperbolici e grotteschi della narrazione, per la serrata, essenziale rappresentazione del succedersi dei fatti, per il loro ironico distanziamento, che ottiene comunque l'effetto di confonderli di un alone leggendario — le storie dei poemi di Pulci e Ariosto (ma fa pensare pure ad alcune recenti esperienze narrative, da *Signora Ava* di Jovine ai racconti partigiani di Fenoglio).

Non per caso, solamente dall'opera di Marini è assente un carattere che può essere indicato come il vero e proprio comun denominatore della letteratura pugliese e lucana di ispirazione veristica, è cioè il suo intento pedagogico, la sua finalità edificante: intento e finalità perseguiti, a livello della storia, attraverso l'esaltazione dei personaggi che incarnano elementari ma fondamentali virtù, oppure attraverso la descrizione dell'inevitabile rovina e del fatale castigo che attendono quanti abbiano ceduto al vizio; ovvero, al livello del discorso, attraverso gli interventi diretti o mediati del narratore. La matrice hegeliana della formazione culturale degli scrittori pugliesi e lucani si riflette — a differenza che in Capuana, il quale da premesse pressoché omologhe deriva il suo « storicismo vitalistico e panico »²⁶ — in una ideologia letteraria che nell'etica individuava la forma della possibile conciliazione, della necessaria sintesi di natura e civiltà (non — si badi bene — progresso, al quale viene imputato di aver propalato il culto dell'individualismo egoistico e di aver eretto il denaro a supremo idolo): giacché la coscienza morale è soltanto virtualmente connaturata all'uomo, e ha bisogno dell'incivilimento, nella molteplicità dei suoi fattori (primo fra tutti, la religione), per affermarsi. Orbene, l'asserito primato dell'etica

26 C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo...*, cit., p. 112.

— da cui peraltro trae legittimazione la funzione parenetica della letteratura — implica una concezione ottimistica della realtà e della storia: alla fine, il bene prevale comunque sul male, e il corso della civiltà si dispiega come un progressivo affinamento e sviluppo delle qualità naturali dell'uomo. Sicché la congenita aspirazione dell'individuo alla felicità, il desiderio di soddisfare i propri elementari bisogni e di migliorare la propria condizione sono pienamente giustificati, purché non contrastino col principio della solidarietà e con le norme che garantiscono l'ordinata crescita della società. Far valere le proprie doti, mettere a frutto le proprie capacità nel lavoro è considerato non solamente un diritto inalienabile della persona, ma addirittura un dovere, anche quando costa rinunce, sacrifici, sofferenze: sempre che l'affermazione del singolo torni a vantaggio dell'intera comunità. Nel romanzo *Solo al mondo* (Milano, 1892²) di Maria Savi Lopez, un professore esorta il giovanissimo protagonista a « farsi onore ed acquistare nel mondo il posto che tocca al suo ingegno, alla sua buona volontà »; e viene additato ad esempio un « forte lavoratore che guardava lontano nell'avvenire, e voleva conquistarsi un alto posto nel mondo, fra la stima ed il plauso dei suoi concittadini ».

Il mandato etico-civile della letteratura, il suo compito pedagogico venivano così riconfermati ben oltre la conclusione della stagione risorgimentale: in essi un ceto di intellettuali tradizionali, preoccupati di conciliare tradizione e mutamento, divisi fra le sirene della modernizzazione e il radicamento in una realtà periferica e attardata, credeva di rinvenire l'unico fondamento certo della propria identità sociale, in uno con la conferma della centralità del proprio ruolo. Qualora abbia ancora senso indagare il rapporto — non deterministicamente causale, ma dialettico — fra essere reale e coscienza, non bisognerà peraltro trascurare il fatto che la massima parte degli scrittori pugliesi e lucani di ispirazione veristica prestano servizio nelle istituzioni e negli apparati dello Stato (la scuola innanzitutto, ma anche la magistratura e l'amministrazione pubblica): in questa luce, pare legittimo interpretare la loro reiterata fiducia nella missione educativa della letteratura (intesa quale strumento privilegiato e insostituibile per la formazione della coscienza morale dell'Italia postunitaria) nei termini di una risposta ideologica fornita da settori non trascurabili della 'classe dei colti' meridionale alle oggettive modificazioni del loro stato sociale (non è del resto infrequente imbattersi — come ad esempio nel romanzo appena citato

di Maria Savi Lopez — nell'elogio della scuola come fucina di « oscure ma eroiche virtù »). Talché se si volesse, in conclusione, ricorrere a una definizione, meglio ancora a una formula riassuntiva, verrebbe di qualificare il fenomeno di cui ci siamo occupati come « verismo degli insegnanti », oppure — *ad libitum* — di « verismo da Stato etico »: ma intanto si vorrebbe esser certi di non aver tracciato la mappa — sia pure sommaria, approssimativa — di un verismo che non c'è, ovvero di un verismo che, stando alla cartografia ufficiale apprestata dalla critica e dalla storiografia letterarie, semplicemente non dovrebbe esistere.

NICOLA DE BLASI

LINGUA E COLORE LOCALE IN
NOVELLE BASILICATESI DI FINE OTTOCENTO

Girano tanti lucani per il mondo, ma nessuno li vede, non sono esibizionisti. Il lucano, più di ogni altro popolo, vive bene all'ombra.

LEONARDO SINISGALLI

I. NOTIZIE PRELIMINARI

I nomi dei due narratori lucani, Nicola Marini e Tommaso Claps, che più di altri si collegano al verismo si traggono già dal primo bilancio su *La Basilicata in romanzi e novelle*, che nel 1921 tracciava ne « Il giornale di Basilicata » Sergio De Pilato, direttore, tra il 1911 e il 1941, della Biblioteca Provinciale di Potenza ¹. Solo di recente però le opere dei due autori hanno conosciuto una prima sistemazione nei profili di storia letteraria regionale tracciati da Giovanni Caserta ² e da Tito Spinelli ³. L'interesse per il « colore locale » è tuttavia ben riconoscibile anche negli scritti dei primi

¹ L'articolo si legge ora in S. DE PILATO, *Fondi, cose e figure di Basilicata*, Potenza, a cura della Biblioteca Provinciale 1986 (ristampa della prima edizione di Potenza, 1922), pp. 159-167. Sul Claps si veda inoltre dello stesso autore, *Tommaso Claps*, in *Nuovi profili e scorci*, Potenza, Marchesiello 1928, pp. 193-198.

² G. CASERTA, *Appunti per una storia della cultura e della letteratura lucana. L'età del realismo*, in « Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera. Rivista di Cultura Lucana », IX, 1988, pp. 25-54 (in particolare, pp. 52-54).

³ T. SPINELLI, *Basilicata*, Brescia, La Scuola 1987, pp. 32 e 139 sgg.; 37 e 180 sgg.; e, dello stesso, *Narratori lucani fra Otto e Novecento*, Francavilla, Antonio Capuano Editrice 1989, pp. 72-76 e 93-95.

studiosi di folklore lucano, Raffaele Riviello ⁴ e Michele Gerardo Pasquarelli ⁵. Lo stesso Riviello fa sospettare di essere stato finanche autore di novelle ⁶:

Io aveva cominciato a pubblicare nella *Lucania letteraria* alcune novelle, che delle nostre costumanze avevano il disegno, ed *I Turchi*, *La Notte dei Morti*, *Il Lupo mannaro*, *Il Monaciello* furono lette e benevolmente accolte dai lettori intelligenti e studiosi; quando cessata la pubblicazione del giornale, mi venne meno il pensiero di altre novelle.

Più tardi ne scrissi qualcuna pel *Gazzettino di Basilicata*; e le *Feste campestri*, *L'Apprecettatore del tempo*, *I pipili*, o la festa del *Corpus Domini* uscirono alla luce; ma le poverine si trovavano in disagio fra notizie di Amministrazione e di Comuni; laonde decisi di fare più utile e dilettevole lavoro, e volli cominciare col descrivere le cerimonie che solevano un tempo farsi per la nascita, il matrimonio e la morte del popolo potentino.

Altre indicazioni figuravano in nota ⁷:

Nell'*Eco* della Provincia poi pubblicai: *I Santangiolesi*, o la gita dei Potentini a monte Gargano; il *Sortilegio* delle zitelle nella festa di S. Giovanni; e la *Visciledda*.

Le novelle di Riviello, « che delle nostre costumanze avevano il disegno », sono però di difficile reperimento; ma non si tratta di perdita irrimediabile, se è vero che l'unico scritto del genere da me rintracciato, quello su *I Turchi* ⁸, non è in realtà una novella, ma solo una descrizione della festa patronale potentina, su cui il Riviello ritorna anche nel suo volume ⁹. Quindi è da credere che negli altri testi finora non ritrovati

⁴ R. RIVIELLO, *Ricordi e note su costumanze, vita e pregiudizii del popolo potentino*, Matera, Tipografia BMG 1979 (rist. anast. a cura della Biblioteca Provinciale di Potenza della prima edizione di Potenza, Garramone e Marchesiello 1893).

⁵ M.G. PASQUARELLI, *Medicina, magia e classi sociali nella Basilicata degli anni Venti. Scritti di un medico antropologo*, a cura di G.B. Bronzini, Galatina, Congedo 1987, in due volumi.

⁶ R. RIVIELLO, *Ricordi e note...* cit., p. 5.

⁷ *Ibidem*, nota.

⁸ *I Turchi* *costumanza storico-popolare potentina* del prof. Raffaele Riviello, in « *Lucania Letteraria* », I, 1885, 13, 10 maggio, pp. 49-50.

⁹ Cfr. R. RIVIELLO, *Ricordi e note...* cit., capo VII *Feste e processioni solenni*, pp. 141-150.

(semmai definiti novelle senza un preciso riferimento al genere letterario) si leggesse, come dichiarano gli stessi titoli, la rievocazione non narrativa di usanze trattate anche nel volume ¹⁰.

2. LE NOVELLE NELLA « LUCANIA LETTERARIA » E IL CASO DI UN MAESTRO NARRATORE

Le segnalazioni di Riviello, se non fanno riscoprire un gruppo di suoi scritti sconosciuti, consentono di esaminare la rivista « Lucania Letteraria », la sola tuttora consultabile tra quelle da lui citate. Questo periodico, di cui uscirono a Potenza, tra il 1885 e il 1886, cinquantadue numeri seguiti da uno di supplemento con indice ¹¹, accoglieva testi letterari e scritti di carattere folklorico ¹².

¹⁰ Tutti gli argomenti degli scritti i cui titoli sono citati da Riviello a p. 5 trovano riscontro nelle pagine del volume. Nel capo X *Pregiudizi e leggende* (ivi, pp. 200-217) il Riviello tratta de *La notte dei morti*, de *Lu dupi minaro* (lupo mannaro), de *lu Munaciedd'*, di coloro che sapevano *appricità lu tempe* e del sortilegio delle zitelle nella festa di San Giovanni. Il capo VI tratta poi di *Feste campestri e gite a santuarii* (ivi, pp. 130-140), quindi anche della gita al Santuario del Gargano; la festa del *Corpus Domini* (la festa de *I Pipli*, ovvero 'fiori di ginestra') è infine ricordata alle pp. 153-158.

¹¹ L'intera raccolta (1885-1886) si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (sezione Lucchesi Palli), mentre solo una ventina sono i numeri conservati nella Biblioteca Universitaria di Napoli; nella Biblioteca Provinciale di Potenza c'è solo il n. 13 (cfr. *Catalogo dei periodici lucani*, Venosa, Osanna 1987, p. 45). Nel n. 52 del periodico è annunciata la fine (prevista sin dal primo numero) delle pubblicazioni, cui peraltro fa cenno lo stesso Riviello, *Ricordi e note...* cit., p. 5. Se la « Lucania Letteraria » non riprese in seguito le pubblicazioni (in ogni caso non si ritrova traccia nelle biblioteche sopra citate di una serie successiva), è possibile che gli altri scritti di Riviello siano apparsi sulla rivista « La Lucania », stampata dal 1886 presso la stessa tipografia Garramone e Marchesiello e diretta anch'essa da Michele Lacava: cfr. i rispettivi fugaci accenni in N. CALICE (a cura di), *Basilicata tra passato e presente*, Milano, Teti 1977, p. 274, e in T. SPINELLI, *Basilicata...*, cit., p. 34.

¹² Solo a titolo di esempio segnalo che, a partire dal n. 38, del 1° novembre 1885, apparve a puntate uno scritto del maestro elementare Vincenzo Solimena, *Il nostro dialetto*, poi ristampato, con minime aggiunte, col titolo *Ricerche linguistiche sul dialetto basilicatense*, Rionero, Tipografia Ercolani 1888. Apparvero inoltre i *Canti popolari di Picerno* raccolti dal signor Caivano Nicola del fu Vincenzo (nei nn. 17-18); il *Canto nuziale di S. Costantino albanese* di Giulio Sassone (nel n. 19); versi dialettali del poeta Marco Sabia (1789-1853), nei nn. 48-49); un sonetto di Carlo Porta (*La manna degli Ebrei*) tradotto in dialetto materano da Francesco Festa.

Tra le prose pubblicate sulla rivista ¹³ sembra interessante il racconto *Gli strozzini delle catapecchie* ¹⁴ di Luigi Camillo Rossi che si qualifica « Maestro Normale Superiore » ¹⁵ ed è residente a Napoli, come si apprende da un'altra sua pubblicazione. Più di una improbabile connessione con il verismo, è proprio l'esplicita qualifica che accompagna la firma dell'autore a rendere a suo modo esemplare questo testo, le cui caratteristiche sono riconducibili alle conoscenze e alle idee di un maestro in fatto di lingua. Il Rossi sembra perseguire con le sue scelte lessicali una diligente ricerca dei toscanismi vivi: tale conclusione sarebbe confortata da forme come *moccichino* 'fazzoletto' (p. 84), *birbo* o *furbo matricolato*, *seccherelli* 'pezzetti di pan secco'. Ma, a ben guardare, il maestro scrittore impiega anche un lessico meno corrente, lasciandosi forse guidare non tanto dai vocabolari di stampo manzoniano come il Giorgini-Broglio, quanto da un'opera meno nota, vale

¹³ Queste le novelle pubblicate: Adelaide Gualberti Beccari, *Una ribelle*; Alfonso De Nozza, *Cestinata e Lipemania*; Clelia Fano, *Bruno*; Roberto Favà, *Amore che trionfa*; Alessandro Manoni, *Naufragio*; Ferruccio Giuseppe Montesano, *Al Monastero*; Cuore di Erminio (pseudonimo); Adolfo Plati, *Cucù*; Gaetanina Porcari, *Il pezzente*; Nicola Romano, *Al confessionale*; Luigi Camillo Rossi, *Gli strozzini delle catapecchie*; Medoro Savini, *Cieca*; Teodoro Serrao, *Post mortem*. A queste vanno aggiunte quelle di Nicola Marini: *Bagno di sole* (nel n. 5 della rivista); *Bories a Pietragalla* (nel n. 12); *Periodo bellico* (nel n. 28). Furono poi pubblicate un'anteprima (nel n. 15) *Dal romanzo « A Filippi! » di prossima pubblicazione per Nicola Marini* (ma forse rimasto inedito), e *Tra le acque di S. Cataldo* (nel n. 31). Quest'ultimo scritto, sempre di ambientazione lucana, fu escluso dalla raccolta in volume probabilmente per l'argomento scabroso, l'incontro tra un ermafrodito e una giovane suora, che suggeriva tra l'altro al Marini di apporre questa avvertenza preliminare di dubbio gusto « Lettrice monachella, questa prosa non è per te ».

¹⁴ Apparso in cinque puntate nella « Lucania Letteraria », nei nn. 19-23, tra il 21 giugno e il 19 luglio 1885, pp. 75-76; 78-79; 83-84; 87-88; 90-91.

¹⁵ Nella Biblioteca Nazionale di Napoli si conserva un opuscolo di Luigi Camillo Rossi (*Il maestro del secolo nuovo*, Napoli, Confalone, s.d. [ma la prefazione è datata gennaio 1901]), dalla cui quarta di copertina si apprende che il Rossi risiedeva in Napoli (Nuovo Corso Garibaldi 214), dove svolgeva anche la sua attività didattica. Inoltre è ivi annunciata l'imminente pubblicazione, da me non rintracciata, *Scene del secolo XIX*, « opera di oltre mille pagine in dieci bozzetti ». A parte *Gli strozzini delle catapecchie*, il Rossi è dunque autore di almeno altre nove prove narrative. Dalle parole della *Prefazione de Il maestro...* cit., p. 5, si deduce che il Rossi all'epoca della pubblicazione dell'opuscolo aveva cinquantadue anni (nato quindi intorno al 1848) e insegnava da un trentennio. L'opuscolo consiste di appunti in « forma espositivo-dialogica », diretti a « scolari del corso superiore elementare » e a quelli « del ginnasio e delle scuole tecniche » (*ibidem*, p. 11).

a dire il *Novissimo Vocabolario della lingua italiana parlata e scritta compilato sui Vocabolari della Crusca, del Tramater, del Manuzzi, del De Stefano, del Fanfani e del Rigutini e riveduto da Pietro Fanfani*, pubblicato il 20 febbraio 1879 dall'editore napoletano V. Morano. L'opera proponeva a prezzo accessibile ed in volume unico i materiali tratti dai più autorevoli lessici ottocenteschi, indirizzandosi ad un pubblico ampio, e in particolare a quello scolastico. Il compilatore del *Vocabolario* riuniva il lessico letterario e arcaico, attestato ora dall'uno ora dall'altro vocabolario precedente. Se si confrontano le scelte del Rossi con alcuni repertori del tempo, si osserva che in qualche caso solo il *Vocabolario* di Morano ¹⁶ offre un riscontro per voci altrove assenti, ovvero registrate con l'aggiunta di esplicite avvertenze sulla loro arcaicità o sul loro uso ridotto e particolare.

Più dell'attestazione lessicografica sarà stato decisivo in qualche caso l'esempio degli autori: ciò vale per *accipigliato*, participio di *accipigliare* 'increspate le ciglia per ira' registrato da Morano ma omissso da Giorgini-Broglio, nonostante Manzoni proprio con *accipigliato* sostituisca *aggrondato* (GDLI I, 27); allo stesso modo per « avvince le braccia al collo della madre » (p. 83), a fronte di un'altra omissione di GB, valgono il rinvio a VM e un riscontro verghiano (« Egli gli avvinse le braccia al collo »: GDLI I, 903).

In altri casi l'attestazione di VM coincide con quella del Tommaseo-Bellini: per il verbo *crosciare*, ad esempio, in GB c'è solo il rimando a *scrosciare*, mentre VM riprende da TB la definizione: « il cader della grossa e subita pioggia »; anche per *vermocane*, assente in GB, VB e TB coincidono (« sorta di malattia del cavallo »); presente in entrambi è inoltre *spigolistro* 'ipocrita, bacchettone, falso', assente in GB.

A rendere plausibile l'ipotesi che proprio VM sia tenuto in conto dal Rossi intervengono alcune voci documentate sì da GB o TB, ma

¹⁶ D'ora in poi rinvio a questo *Vocabolario* con l'abbreviazione VM. Cito inoltre le seguenti opere lessicografiche: N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Pomba 1865-1879 (qui indicato con la sigla TB); G. B. GIORGINI, E. BROGLIO, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, Cellini 1870-1897 (GB); S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet 1960... (GDLI); R. D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, 1873.

integrate con avvertenze che avrebbero messo sull'avviso uno scrittore intenzionato ad aderire ad un modello linguistico coerente. Si consideri la breve lista che segue:

ADDARSENE: « fa le viste di non addarsene » (p. 79); il GDLI I, 148 attesta l'uso manzoniano ma nel senso di 'darsi, applicarsi'; per il GB è « lo stesso, ma meno usato di accorgersi ». VM dà il significato di 'accorgersi' senza altre avvertenze.

BEZZICARE: « bezzicar vie meglio il malcapitato » (p. 83); per GB equivale a 'beccare' ma è « poco comune »; in VM, senza riferimenti alla rarità del verbo, si legge: « percuotere, o ferire col becco [...]. Dicesi di persone che sempre garriscono fra loro ». Inoltre si incontra come glossa a *pezzoliare* nel vocabolario dialettale di D'Ambra, del 1873 (p. 209).

BOMBIRE: « Gesù come bombisce il tuono! » (p. 79); manca in GB. Il GDLI II, 302, dopo l'attestazione cinquecentesca dal Di Costanzo, riporta citazioni da Pascoli e Viani. Per VM vale in tutto e per tutto 'rimbombare', mentre TB contrassegna il verbo con la croce riservata agli arcaismi.

CORBELLARE: « corbellando tutti » (p. 78); il GDLI III, 765 documenta un uso diffuso negli scrittori di fine secolo (Nievo, D'Azeglio, Giusti); GB precisa che ha il senso di 'canzonare', « ma è d'uso più familiare ». Per il Morano è 'minchionare' senza altra avvertenza.

CORBEZZOLI: « Corbezzoli son le otto! » (p. 79): per il GB è « esclamazione di meraviglia, per lo più di celia ». Per VM *corbezzole!* è — senz'altra precisazione — « esclamazione di meraviglia » (si noti che nella drammatica vicenda de *Gli strozzini delle catapecchie* è da escludere che la frase sia pronunciata per celia).

DIVISAMENTO: « ho il divisamento di partir domani » (p. 79); per il GB è « dell'uso letterario ». VM omette tale precisazione.

GUATARE: « si volge indietro, guata in fondo » (p. 84): il GDLI VII, 144 ricorda che Manzoni modifica *guatare* in *guardare*; infatti GB annota che si tratta di « voce poetica per guardare con un cotal sentimento di paura o dispetto ». Per VM è 'guardare', ma si aggiunge che « *Guatarsi l'un l'altro* si dice per denotare gente presa da stupore e

maraviglia » (si sottolinea quindi una differenza semantica ma non di ambito d'uso).

LATTARE: « nel tempo che lattasti Oraziuccio » (p. 84): il GDLI VIII, 824-5 registra la correzione manzoniana da *lattarne* ad *allattarne*, con la precisazione che il verbo si riferisce alle sole femmine degli animali. GB, in accordo con l'opzione manzoniana, rinvia ad *allattare*, mentre registra come lemma a sé *lattante*. In TB si legge inoltre che il verbo è « non com[une] in Tose[ana] ». Per VM *lattare* significa « Allattare, nutrire col proprio latte. Educare, Ammaestrare, Istruire. Intr. Prendere il latte. Poppare ».

Se il Rossi seguiva il *Vocabolario* edito da Morano, o un'altra opera simile, si spiega il carattere composito del suo lessico che omologa parole dalle disparate connotazioni, dal colloquiale *corbez-zoli* all'arcaico *bombire*, dal poco comune *bezzicar* al poetico *guatare*, fino all'incongruo *lattare*. Denominatore comune di queste voci è solo la distanza dalla lingua parlata, da cui forse teneva a discostarsi il maestro Rossi nella sua prosa orientata verso un lessico libresco. D'altra parte proprio l'accoglimento di voci rifiutate da Manzoni (*guatare*, *lattare*) lascia intendere che la revisione linguistica dei *Promessi sposi* non rappresenta per il maestro Rossi un esempio da seguire. Una conferma viene dalle scelte morfologiche e sintattiche, a proposito delle quali sia sufficiente la menzione dei costanti pronomi *ella* ed *egli*, dei passati remoti *messe* e *smesse* (p. 79), dell'imperfetto in *-a* (*voleva dire* p. 79), dell'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo (*sovrastante sciagura* p. 79; *scottanti scalini* p. 83; *il piagnucolante Tonno* p. 83), o ancora della forma prostetica *isposerai* (p. 79). Per converso sono da osservare l'apostrofo in *pover'uomo* (due volte a p. 79) e sparsi elementi dialettali: capita ad esempio che una volta il nome della strozzina si presenti come *Ortenzia* (p. 79) con l'esito dialettale NS > nz; o che lo strozzino si rivolga verso una visitatrice inattesa gridando (p. 79) « *sciti sciti fuora* »¹⁷; oppure che in un discorso diretto si incontrino uno *scusamo*, o un aggettivo con valore avverbiale nella frase « *non senti come piove brutto?* » (p. 79). Questi tratti non rispondono però all'intento

¹⁷ *Sciti* 'andate' è forma dialettale che conduce verso l'area lucana-pugliese.

di caratterizzare in modo coerente il parlato dei personaggi, ai quali sono infatti attribuite frasi poco plausibili in una lingua da catapecchie; si pensi per esempio a « Sentite, sentite com'è rotto il tempo! Gesù come bombisce il tuono! » (p. 79), oppure a « Corbezzoli, son le otto! ». Di tono non diverso sono perfino le imprecazioni che il sordido strozzino svolge tra sé e sé: « Oh minchione!... Oh che pazzo da catena!... Che gli venga il vermore » (p. 84). Nonostante le esclamazioni non sembra insomma che il tono del discorso diretto sia diverso da quello della narrazione dell'autore, che può essere adeguatamente esemplificato dalla chiusa della terza puntata:

Assunta, tutta consolata, prende per mano Tonno, saluta e abbandona la tana degli strozzini; giunta sopra il vicolo, si volge indietro, guata in fondo e dice: — Benedetto Dio! — e rasentando la chiesa di Sant'Antonio si riduce in casa (p. 84).

Le scelte linguistiche del maestro Rossi da un lato sono paragonabili a quelle già osservate in altri prosatori da Francesco Bruni¹⁸, ma d'altro lato sono da connettere agli orientamenti della scuola del tempo, che in linea teorica era quasi generalmente manzoniana e toscaneggiante, ma nei fatti, siccome si temeva non poco la « caduta » verso gli usi dialettali (e parlati), poteva proporre forme rifiutate dallo stesso Manzoni. Non sempre però, almeno nella scuola, l'allontanamento dal modello manzoniano dipendeva da una decisione consapevole e volontaria; a volte era anzi dovuto ad un'incompleta assimilazione delle soluzioni messe in pratica nei *Promessi sposi*. Da una rivista napoletana dei primi anni Ottanta, « L'Avvenire della Scuola », si deduce infatti che, nonostante i maestri si interessassero al dibattito linguistico, nella scuola perdurava la « vecchia grammatica ». Per questo motivo nel 1881 apparve nella rivista una sintesi degli studi di D'Ovidio sulle varianti

¹⁸ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in « Filologia e Critica », VII, 1982, 2, pp. 198-266; e *Sulla lingua del Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del « Mastro-don Gesualdo »*, II, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, pp. 357-432.

manzoniane preceduta da queste parole di giustificazione, attribuibili al direttore della rivista Antonio Pasquale ¹⁹:

Dopo aver letto e riletto, noi siam venuti nel pensiero di stralciarne buona parte di quei pezzi, che riguardano più direttamente la grammatica, inserendoli nell'*Avvenire*, stanteché taluni maestri, troppo ligi ai precetti della vecchia grammatica, non di rado tormentano i poveri scolari, gabellando per errore ciò che errore non è.

Tra i maestri poco propensi alle novità ci sarebbe dunque il Rossi: non è impossibile — a giudicare da come scrive — che egli proponesse ai suoi alunni una lingua scolastica non molto dissimile da quella messa per iscritto nei temi di una scolaretta abruzzese studiati da Pietro Trifone ²⁰.

3. NICOLA MARINI

Tra coloro che pubblicarono novelle nella « Lucania Letteraria » figura Nicola Marini, redattore della rivista, che per i suoi racconti predilige l'ambientazione provinciale. Nella sua prosa però, in assenza di soluzioni sintattiche o stilistiche praticate dai veristi, si rivela uno dei limiti già notati, ad esempio, nella narrativa di Del Balzo il quale, pur professandosi seguace entusiasta del verismo, « era completamente sordo alle soluzioni espressive che accompagnavano i nuovi criteri del racconto » ²¹. Nel Marini prevale un certo gusto aneddótico, affiorante perfino nei racconti che trattano del brigantaggio, tanto che la sua narrativa è sembrata più fuciniana

¹⁹ Cfr. *La lingua de' Promessi Sposi nella prima e nella seconda edizione*, ne « L'Avvenire della scuola », VII, 1881, fasc. 29-30, pp. 576-578 (ma in realtà 476-478, per evidente refuso di stampa); pp. 31-32, pp. 614-617 (in realtà 514-517); pp. 35-36, pp. 572-575; citazione da p. 576 (in realtà 476).

²⁰ Mi riferisco a P. TRIFONE, *Italiano in Abruzzo dopo l'Unità: gli « esercizi di lingua » di Checcina*, in *Scritti offerti a Raffaele Laporta*, Chieti, Vecchio Faggio 1990, pp. 497-510. Il Rossi incarna peraltro il "tipo" del maestro con ambizioni letterarie che si ritrova ad esempio, con l'aggiunta di risvolti drammatici, nel protagonista della novella verghiana *Il maestro dei ragazzi* (cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., pp. 245-246).

²¹ F. BRUNI, *La lingua del Mastro don Gesualdo...* cit., p. 375.

che verista ²². Né si deve trascurare che un paio di volte l'autore allude al verismo prendendo implicitamente le distanze da esso. Nel racconto *Tra le acque di San Cataldo* si legge infatti:

Don Liberatore, allora, a cui l'odor della femmina, come direbbero gli ultramontani e nostri veristi, gli dava le vertigini e un certo slancio per le belle cose ²³.

Un altro riferimento del genere nel racconto *Don Cuoppo*:

e faceva da coppiere al suo compagno, spingendolo così alla descrizione intrapresa con tanto calore e vivacità di tinte da degradarne un novelatore verista e colorista ²⁴.

I racconti del Marini si incentrano spesso su episodi di vita locale della Basilicata; è il caso di prenderli in considerazione, ricordando in primo luogo che alcuni di essi, prima che nel volume edito da Zanichelli, apparvero nella « Lucania Letteraria » ²⁵. Probabilmente fu il credito di cui Marini godeva a Potenza, dove tra l'altro dirigeva la « Rivista Giuridica », che lo indusse a pubblicare il volume. *Tra le foreste di Monticchio* fu però subito stroncato con una scheda non firmata apparsa nel *Bollettino bibliografico* della « Nuova Antologia ». Il recensore criticava severamente la lingua dell'autore:

quello che non si può perdonare al signor Marini è l'assoluta ignoranza ch'egli dimostra, non pure dell'arte della parola, ma delle più elementari regoluzze della grammatica. È vero che egli « non ha l'intendimento di rimettere con l'arte le brache al mondo », ma qualche cosa si sarà pur proposto: immaginiamo che oltre all'idea di sciupare la carta e gli eleganti elzeviri dello Zanichelli avrà avuto anche quella di far un'opera

²² G. CASERTA, *Appunti...*, cit., p. 52; cfr. T. SPINELLI, *Narratori...*, cit., p. 76.

²³ N. MARINI, *Tra le acque di San Cataldo*, cit. p. 122.

²⁴ ID, *Tra le foreste...*, cit., p. 88.

²⁵ S. DE PILATO, *Fondi...*, cit.; non sono state finora compiute ricerche sulla biografia del Marini, da identificare con un allievo di De Sanctis ricordato da Torraca (cfr. F. DE SANCTIS, *La Giovinezza*, a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi 1961, p. 468).

d'arte, tante cure egli mostra di aver speso attorno al suo libretto, fino a sincerarsi prima di stamparlo chiedendo il parere di molte persone ²⁶.

Lo stesso recensore chiarisce i motivi che l'hanno spinto a occuparsi del Marini ²⁷:

Del quale [libro] non avremmo parlato, se non ci fosse sembrata un'occasione propizia per gridare ancora una volta contro la corruzione d'ogni senso dell'arte e d'ogni correttezza di linguaggio che vediamo ogni di più allargarsi e pervadere il campo della nostra letteratura: e se non ci fosse dolorosamente venuto al pensiero, nel leggere le novelle del signor Marini, che gran segno di una vita falsa e corrotta è questa colluvie di prose e di rime che piovono d'ogni parte a riempir di concezioni mostruose il regno, già tanto glorioso della letteratura italiana.

Una sorta di « recensione esemplare » dunque, che, se individua il Marini come esponente tipico della categoria dei cattivi autori, consente a noi di notare che il narratore era colpito, nel nome della correttezza e della buona lingua, da un'aspra censura che dopotutto, *si parva licet*, ricorda le critiche rivolte da più parti, e segnatamente da Policarpo Petrocchi, all'italiano di Verga ²⁸. Proviamo ora a riconoscere gli aspetti della lingua di Marini che più di altri saranno sembrati inaccettabili al recensore. Prima però è il caso di riferire l'indizio indiretto di alcune opinioni di Marini in fatto di lingua.

Nel n. 6 della « Lucania Letteraria », del 22 marzo 1885, fu stampato uno scritto intitolato *Cestinata*; l'autore, Alfonso di Nozza, raccontava di aver ascoltato per caso uno scambio di idee tra due redattori della rivista a proposito di una sua novella. Questa è una parte del dialogo:

²⁶ In « Nuova Antologia », n. 103, 1886, pp. 633-634. Le parole tra virgolette e l'accento ai pareri richiesti rinviano alla prefazione del volume (pp. VII-X), che il Marini definisce *Roundaboutpaper*, con un forestierismo puntualmente condannato nella recensione (« o che non abbiamo parole italiane che dican lo stesso? », p. 633). Della stroncatura fa cenno T. SPINELLI, *Narratori...*, cit., pp. 72 e 87.

²⁷ Ivi, p. 634.

²⁸ Cfr. F. BRUNI, *La lingua di Mastro don Gesualdo*, cit., p. 368.

Una voce fessa riferiva sulla mia novella [...]. — Almeno ci fosse del buon italiano, passi. Ma niente. La forma è rettorica, volgare. In alcuni punti ti fa ricordare la buon'anima di Basilio Puoti, che qualche volta tradisce.

— Ma scusa, Marini, — interrompeva una voce da baritono — se noi pigliamo questo sistema, addio giornale. Io non dico che si ha a dar la stura a tutte le bazzecole, ma nemmeno si dev'essere così severi ²⁹.

Il personaggio a cui è attribuito il parere sulla lingua della novella rifiutata è insomma proprio il Marini, presentato come un difensore del « buon italiano », di quello attuale, visto che è insofferente verso il purismo del Puoti. Purtroppo non si può avere un'idea più precisa di cosa si intendesse qui per « buon italiano », ma si deduce che dovesse essere tenuto a debita distanza da ogni tentazione puristica, in nome forse di una maggiore modernità.

Un altro accenno al purismo è nella novella *Don Cuoppo* dello stesso Marini: qui il Pretore, per condurre in porto una beffa, chiama in giudizio un oste con la moglie, e legge un verbale redatto dal cancelliere, e ricopiato dai carabinieri. Del verbale, relativo ad una lanterna esposta all'ingresso dell'osteria, è citata solo una frase ³⁰:

non vi è olio né miccia, e ròsa dalla ruggine sì, che vano tornerebbe il volerla mettere in opera.

Dal commento del Pretore (« Caso unico, un verbale di Carabinieri scritto con una elegante italianità ») e da quello del vero autore del verbale stesso, cioè il cancelliere don Cuoppo (« È un carabiniere trecentista »), si deduce che il Marini da un lato allude alla scorrettezza consueta dell'italiano burocratico, dall'altro vuole forse imitare lo stile di un personaggio che, come si deduce dal testo, ha frequentato la scuola prima dell'Unità. Si spiegano pertanto il *vi* per 'ci', l'infinito preceduto da articolo *il volerla*, la correlazione *sì che*, il *vano tornerebbe*; ma risalta anche l'accento grave di *ròsa* che segna pronuncia aperta della vocale tonica ³¹. Anche da autore, oltre che da personaggio di un

²⁹ A. DE NOZZA, *Cestinata*, in « Lucania Letteraria », I, 6 (22 marzo 1885), pp. 21-22 (citazione da p. 21).

³⁰ N. MARINI, *Tra le foreste...*, cit., p. 102.

³¹ Nell'italiano locale di Potenza (il cui dialetto risente di influssi settentrionali) si incontra talvolta la vocale tonica aperta dove ci si attenderebbe la chiusa. Tale

testo altrui, Marini sottolinea in qualche modo la distanza dalla lingua aulica. Ma vediamo quali caratteristiche della sua lingua avrebbero potuto suscitare la disapprovazione del Marchese Puoti, nonché quella di un recensore contemporaneo.

Nel volume *Tra le foreste di Monticchio* si notano in primo luogo le ridondanze e dislocazioni che erano state criticate nello stile di Verga³². Ecco alcuni casi di dislocazione con ridondanza pronominale in frasi in discorso diretto:

Una lezione solenne bisogna dargliela, perdio! (p. 9); La ferita è profonda, e le palle non le tocca questa sonda (p. 19); Di codesti grossi pesci non se ne son visti più (p. 83); A Torino, se ne vendono cannoni [...]? (p. 63).

Lo stesso costrutto sintattico è in uno dei rari casi di discorso indiretto libero:

perché andare sino a Versello e invitarlo per la difesa, non era da pensarci, essendo un po' lontano e l'ora tarda (p. 94).

La dislocazione si incontra anche nelle parti narrate, ma solo in una novella raccontata in prima persona:

Del tronco di un sorbo, ne aveva fatto un simulacro di un grosso cannone (p. 63);

Gran parte della notte la passammo fantasticando (p. 66);

particolarità (segnalata da chi scrive, *La Basilicata*, in F. BRUNI (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET 1992, pp. 730-750, p. 745) è forse dovuta all'interferenza di abitudini fonetiche di origine settentrionale con altre meridionali (cfr. F. FANCIULLO, *Sulla posizione dialettale di Picerno*, in M. ROMEO, *Lu monne scappa. Lirici greci in dialetto picernese*, Potenza, Il Salice 1989, pp. 3-9).

³² Si pensi alla *Recensione* di Carlo Del Balzo ai *Malavoglia*, apparsa in « Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti », III, 1881, cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 229.

Avverto che tutte le esemplificazioni sono tratte da tre novelle edite nel volume *Tra le foreste...*, cit.: *Bagno di sole* (pp. 1-30); *Periodo bellico* (pp. 59-74); *Don Cuoppo* (pp. 77-110). Il volume, che è in tutto di pp. 287, comprende inoltre: *Bories a Pietragalla*, *La leggenda di Satriano*, *Tra le foreste di Monticchio*, *Dal Cirò Fotò* (saggio di romanzo), *Federiga*. Per brevità, si fa seguire l'indicazione del numero di pagina in parentesi all'esempio citato nel testo.

La polvere l'avevamo raccolta (p. 66);

Al mio Tenente [...], gli aveva, senza dargli sospetto della nostra impresa, messo su il quesito (p. 67).

Il cuore me lo sentiva battere (p. 70).

Se questo costrutto è ricercato come effetto voluto, in qualche altro caso la ridondanza ha l'aria di un incidente di percorso:

Or, la Marchesa, ch'era stata lei che aveva fatta la scoperta, prese a dolersi non poco (p. 10);

Qui la frase scissa *ch'era stata lei che aveva* può dipendere da un involontario groviglio sintattico, o anche dall'intenzione di ricreare in modo maldestro quell'« abuso di certi *che* », rimproverato da Del Balzo a Verga³³. Una giustificazione del genere varrebbe anche per il ricorso insistente alle relative introdotte da *e che*:

Si ricorreva allora a una divisione più naturale, e che non ci dava tanto impiccio (p. 60);

e nei giorni appresso fui preso da un accoramento intenso e che mi durò sino alla ripresa delle nostre ostilità (p. 63);

Questa volta un giovanetto della parte avversa, e che aveva pigliato le redini del comando (p. 63);

disse con tono serio Ciccillo, osservatore nato, e che oggi è Deputato al Parlamento (p. 68);

fu trovato momenti dopo il cannone ancor fumante nella poltiglia del laghetto, e che s'era fesso in varii punti (p. 72);

trottando allegramente verso la taverna, tra una frotta di contadini suoi clienti, coimputati di danno forestale, e che gli venivan dietro e alle staffe (p. 95).

³³ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 229.

un bravo piemontese che stava di alloggio in mia casa e che dormiva accanto alla mia camera (p. 63).

D'altro canto un *che* a prima vista polivalente è nel passo che segue:

Durata così, corpo a corpo, la lotta, quando la resistenza era gagliarda, e si esaurivano le forze, e che si rimaneva indecisi dell'esito della pugna, si faceva largo, in giro, e venivano a zuffa i due capitani, Enea e Turno re dei Rutuli (p. 61).

Una vera incongruenza sintattica sembra invece questa (a meno che non si tratti di lacuna per refuso di stampa):

E quando giungeva alla conclusione, si trovava allo stato primiero; era duro, non capiva. Il difficile, che non intendeva l'intersezione delle correnti (p. 27)

C'è poi da credere che l'anonimo recensore non avrà gradito, tra le altre cose, il pleonastico *su di questa vi mettemmo* (p. 69), il francesismo di *cause a difendere* (p. 94) ³⁴.

A parte queste incertezze, altri limiti dell'italiano del Marini si notano nei tratti provinciali, soprattutto lessicali, che non sembrano scelte consapevoli. Tra questi si segnala in primo luogo l'uso di *assai* posposto (*la Marchesa era irritata assai*, p. 11), tipico meridionalismo, che ricorre anche nella prosa della Serao ³⁵. Altri meridionalismi sono, per il lessico:

quartierino 'appartamentino' (p. 11); sapevano 'conoscevano' (p. 80); salciccìa 'salsiccìa' (p. 81); cacciò ('estrasse') dal taschino il portafogli (p. 89); ragionando ('chiacchierando') della loro causa (p. 95); corrivo 'disappunto' (p. 106); colezione (p. 67); tenesse 'avesse' (p. 25); pittata 'dipinta' (p. 17); essa 'ella' (p. 11); ritirarsi 'rientrare in casa' (p. 175, laddove il Rossi, come si è visto sopra, usa *si riduce*).

Alla fine di questa serie si aggiunga la determinazione temporale *a un'ora di notte* (p. 66), che rimanda non tanto al dialetto quanto ad

³⁴ Questo francesismo sintattico è anche in Del Balzo: cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 255.

³⁵ Ma in battute di discorso diretto: ivi, p. 202.

una dimensione culturale tradizionale, evocata però solo di rado dal Marini (mentre, come ha chiarito Bruni, è una costante nella lingua del Verga) ³⁶.

Non semplici meridionalismi, ma tratti di un uso popolare trascurato sono: *ritornammo il cannone* (p. 69); *se la rideva saporitamente* (p. 27); *si stette fermo* (p. 10) con costruzione pronominale del verbo.

L'involontarietà delle forme popolari e regionali finora indicate è fuor di dubbio perché esse ricorrono nel carattere tipografico tondo, mentre nelle novelle le parole dialettali inserite volutamente sono contrassegnate dal corsivo:

piastra d'argento (p. 95); *mesate* (p. 98); uomo di *ciappa* (p. 105); una intera *cocozza* di polvere (p. 67); *ciuccio* (p. 68).

In un caso il corsivo è amplificato anche da un inciso che giustifica un uso metaforico particolare di *frisella* per 'ferita':

me ne ritornai a casa con una *frisella* (così la chiamavamo nel nostro gergo) (p. 62).

La funzione documentaria, già evidente per gli inserti lessicali, risalta ancor più quando sono riferite intere frasi dialettali. In *Periodo bellico*, ad un Tenente e ad un Maresciallo dei bersaglieri, entrambi piemontesi, sono attribuite queste frasi:

Sta cito, masnà. A costa sent Napoleon. Vate a cougé (p. 63);
Couma ai na sta an cousta bouta (p. 67); Coul l'è un massacro! A l'à
massà tutti i sant del Paradis (p. 73).

Le parole e le frasi in dialetto rendono più mossa la narrazione, ma ne accentuano anche il tono bozzettistico (forse intenzionale), che comporta senz'altro quella degradazione macchiettistica dei personaggi dialettofoni, che è stata messa in luce da Bruni a proposito del *Processo di Frine* di Scarfoglio ³⁷. Non è d'altronde casuale che le uniche frasi

³⁶ F. BRUNI, *La lingua del Mastro don Gesualdo*, cit., p. 409.

³⁷ ID., *Sondaggi...*, cit., p. 224, chiarisce però che la « degradazione comica » e lo « schizzo di macchiette di scarso respiro » non sono il risultato di un effetto stilistico voluto.

interamente pronunciate nel dialetto locale siano attribuite, nella novella *Don Cuoppo*, a personaggi di classe sociale inferiore, l'oste e la moglie, che sono anche oggetto di una beffa architettata dal Pretore e dal Cancelliere. In dialetto risponde l'oste alla domanda del pretore, che gli chiede notizie sull'assenza di una lanterna sull'insegna dell'osteria:

Nu gne stata mai da che è munno (p. 101) ³⁸.

La moglie da parte sua, prima di decidere a quale difensore affidarsi, passa in rassegna una serie di nomi, accompagnandoli con commenti dialettali e proverbiali (p. 94):

Don Nazzario *s'abbocca!* Don Peppino è *bonarieddo*, ma scrive le *ciappette* ³⁹ sul giornale del partito di don Giacchino, e *ciucci* e *ciucci* si grattano! Don Liccardo è nu *beverone* e campana *longa*.

Il distacco verso il popolano dialettologo è peraltro sottolineato quando una parola dell'imputata suscita la risata del pubblico:

« Avete il vostro difensore? »
« Sissignore sig. cavaliere è don Vincenzino *lu zuoppo* » [...] Scoppiò una sonora risata alla parola *zuoppo*.

Reazioni di ilarità non diverse immaginava probabilmente il Marini da parte dei suoi lettori di fronte a questi dialettalismi, per così dire, socialmente svalutati, mentre forse sperava in un sorriso di compiacimento per i casi in cui sull'intento caricaturale ⁴⁰ prevaleva quello documentario.

³⁸ *Gne* per *gn'è*, ovvero 'c'è', è costante nel dialetto e nell'italiano locale di Potenza: cfr. di chi scrive, *La Basilicata*, cit., p. 745, ma si osservi che la novella *Don Cuoppo* è ambientata a Metaponto: il Marini avrebbe quindi trasferito impropriamente un esito tipico del potentino nel discorso del personaggio.

³⁹ *Ciappette* nel senso di 'scarabocchi' si trova nella lettera di un brigante lucano che racconta come ha imparato a leggere e scrivere: N. DE BLASI, « *Carta, calamaio e penna* ». *Lingua e cultura nella « Vita » del brigante di Gè*, Potenza, Il Salice 1991, p. 74.

⁴⁰ Per intero o parzialmente in dialetto sono inoltre le frasi di una serva in *Bagno di sole* (p. 29) e di uno dei bambini di *Periodo bellico* (« m'appauro, m'appauro, mo lu vac'a di a papà, mo lu vac'a di a papà! », p. 70). All'attenzione per il dialetto si unisce quella per l'italiano scorretto dei semicolti, quando viene riferito il testo della

I pochi cenni sulla lingua del Marini si concludono con una lista di forme arcaiche o letterarie, paragonabili a quelle di altri prosatori contemporanei ⁴¹. Un periodo introdotto da *egli* impersonale rientra forse tra gli effetti mimetici voluti, poiché sembra in armonia con il tono enfatico del personaggio, ma stride con il regionale *stanno*:

« Egli è necessario ricercare dove stanno le palle, ed estrarle ». Disse in tono solenne il Dottore (p. 18).

Per il livello fonetico si osservi lo sporadico ricorso al monottongo, per cui non è possibile pensare ad una voluta adesione al contemporaneo esito toscano: *mova* (p. 20); *avevano pigliato loco* (p. 64), ma altrove *luogo usato* (p. 60); *poveromo* (p. 77). Tra le incongruenze di un autore che, stando alla testimonianza prima ricordata, dovrebbe essere poco incline agli arcaismi ⁴² si annoverano il pronome personale maschile *ei*, usato sia per il plurale (p. 21) che per il singolare (p. 30), in contrasto con il femminile *essa* (p. 11); gli imperfetti in *-a* con o senza dileguo di *-v-* (*era*, p. 62; *io mi rodeva* p. 64; *gli aveva* p. 67; *facea, rimanea*, p. 61), sostenuti peraltro anche dalle forme dialettali simili (tipo *dicia, faccia*).

Molto marcate, soprattutto a confronto con provincialismi fonetici come *salcicia* o *colezione*, sono inoltre scelte come queste:

Indi, codesto, tolse tra le mani il conto (p. 89), *lo trasse fuori, senza punto scomporsi; ivan* (p. 64) *i piè* (p. 65); *era ito* (p. 68); *veniva alla nostra volta* (p. 71); *s'era ita* (p. 73); *quel che poi le venne visto* (p. 8); *pugna* (p. 61), *appennine* (come aggettivo, cfr. GDLI I, 561), *si affilavano* 'si mettevano in fila'.

Forme di questo tipo si accostano dunque, senza apparente discriminare, ai dialettalismi e ai provincialismi diffusi nelle novelle dello stesso

« carta di visita » del calzolaio *Ciro Fotò* (p. 176): « *Ciro Fotò Maestro calzolaio onorato di uno spillo da sua Maestà il Re d'Italia nella fausta ricorrenza della sua venuta in Potenza espositore con la propria moglie mandato dalla eccellente Camera di Commercio di Basilicata ad unanimità di voti meno uno il figlio della Sinacoca* ».

⁴¹ Cfr., ad esempio, per la lingua della Serao, F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., pp. 203-208 e, per il Verga, ID., *La lingua del Mastro don Gesualdo*, cit., pp. 381-388.

⁴² La presenza nei prosatori veristi di forme già messe da parte da Manzoni è stata segnalata da Francesco Bruni, *ivi*.

Marini, e in tutte le pagine della medesima rivista, dove convivevano con le scelte auliche (o talvolta da fiorentino dell'uso vivo) del maestro Rossi: ciò dà forse idea di come ai lettori della « Lucania Letteraria » venisse proposta una lingua letteraria tutt'altro che coerente, in una ingovernata combinazione di elementi aulici e locali.

4. « IL LUCANO », LA MAESTRINA SORDETTI E IL MAGISTRATO TOMMASO CLAPS

L'attenzione per gli eventi provinciali, già presente in Marini, nel caso di Tommaso Claps si coniuga ad una consapevole imitazione di Verga. Nella *Prefazione-dedica* a Giustino Fortunato della raccolta *A pie' del Carmine. Bozzetti e novelle basilicatesi* è infatti lo stesso autore a dichiarare le sue intenzioni ⁴³:

m'è grato, per più ragioni, poter oggi dedicare a voi, mio amico, queste rustiche novelle, nelle quali — sono trascorsi ormai più di tre lustri — vagheggiando una mèta di cari studi letterari non più proseguita, adolescente ancora ed ammirato della semplice arte di Giovanni Verga, cercai di ritrarre i costumi ingenui e fieri delle povere genti affaticate, abitanti i casali a pie' del natio Carmine d'Avigliano, lassù nell'alta valle di Vitalba a voi tanto diletta.

Non sussistono quindi dubbi sui programmi letterari del Claps, il quale, come suggerisce il rinvio sottinteso nella definizione « rustiche novelle », ha ricevuto proprio dalle novelle verghiane l'idea di rappresentare usi, tradizioni e parole della sua terra.

Quasi tutte le novelle di Tommaso Claps (1871-1945), prima dell'edizione in volume, apparvero sulla rivista potentina « Il Lucano » tra l'agosto 1904 e l'agosto 1905, quando — dopo aver rinunciato sia all'attività letteraria, sia alla cattedra di Diritto Civile che per qualche tempo aveva ricoperto presso l'Università di

⁴³ T. CLAPS, *A pie' del Carmine. Bozzetti e novelle basilicatesi*, Roma-Torino, Roux e Viarengo 1906, p. 7. Il riferimento cronologico presente nella *Prefazione*, in cui si dice che le novelle sarebbero state scritte da « tre lustri », consente — sempre che non si tratti di una sorta di retrodatazione fittizia — di fissare al 1891 circa, quando il Claps era ventenne (« adolescente ancora »), l'epoca della loro composizione.

Camerino ⁴⁴ — l'autore aveva intrapreso, come Pretore di Potenza, la carriera di Magistrato, poi condotta fino alla carica di Presidente di Corte d'Appello. In rivista le novelle erano firmate con lo pseudonimo di Maria Andreina Sordetti, una maestrina di cui fu pubblicato anche un ritratto, nel numero de « Il Lucano » (XIII, 444, p. 3) del 23-24 aprile 1905. Nella stessa rivista, nel numero del 15-16 luglio (XIII, 451), era inoltre annunciata l'imminente pubblicazione del volume, attribuito sempre alla maestrina Sordetti, della quale apparivano poi un sonetto nel numero del 1° gennaio 1905, e una lunga lettera nel numero del 6-7 agosto 1905 (XIII, 453). Si direbbe cioè che né i redattori della rivista, alla quale Claps collaborava anche con lo pseudonimo di « Dottor volgare » ⁴⁵, né lo stesso autore pensassero di porre fine a questa sorta di gioco dello pseudonimo, che molto probabilmente (in specie nella Potenza di primo '900) non poteva restare a lungo avvolto nel mistero per i lettori della rivista ⁴⁶. Il volume uscì però con il vero nome dell'autore, secondo il suggerimento di Giustino Fortunato, il quale fu lettore accorto delle novelle stampate in rivista. Lo stesso Claps rivela:

Voi solo — o quasi — tra i non molti lettori di un piccolo giornale di Potenza, riusciste a scoprire, nello pseudonimo agnatizio di una supposta maestra elementare, la mia persona, e m'inducente, anche prima che le novelle fossero tutte pubblicate, a raccoglierle in volume, col mio nome e cognome, se non con la mia qualità di pretore, la quale m'aveva appunto persuaso a nascondermi dietro la veste della signorina *Maria*

⁴⁴ Traggo queste notizie dalla *Prefazione*, firmata da Remigio Claps, figlio del magistrato-scrittore, a T. CLAPS, *A pie' del Carmine. Bozzetti e novelle basiliatesi*, 2ª ed., Potenza, Edizioni Marchesiello 1963, p. 5; e da T. MASTI, *Per Tommaso Claps. 13 luglio 1871-6 agosto 1945* (discorso pronunciato il 20 luglio 1958 per iniziativa e nella sala del Circolo sociale « Antonio Labella » d'Avigliano), Napoli, Tipomeccanica Marra 1963, p. 20. Cfr. inoltre S. DE PILATO, *Tommaso Claps*, cit. .

⁴⁵ Cfr. ivi; ne « Il lucano » la rubrica firmata dal « Dottor volgare » appare nei numeri del 13-14 febbraio 1905 (*Nel sogno e nella realtà*, titolo che poi ritorna come 'occhiello' negli articoli successivi); del 28 febbraio 1905 (*Lo sgravio del debito ipotecario. La riforma del Ministero*); del 5-6 luglio 1905 (*I fiammiferi del derelitto*).

⁴⁶ Lo pseudonimo Sordetti era probabilmente tutt'altro che oscuro, visto che esso era l'*agnome* ovvero 'soprannome' (derivato dalla località di origine, nei pressi di Castel Lagopesole, frazione di Avigliano) con cui si identificava la famiglia di Tommaso Claps tra le numerose altre con lo stesso cognome (di « pseudonimo agnatizio » del resto parla lo stesso Claps nella *Prefazione* al volume). Di questa informazione sono grato al dott. Giulio Stolfi di Potenza, ma di origine aviglianese.

Andreina Sordetti, di cui *Il Lucano* aveva persino pubblicata l'apocrifia effigie ⁴⁷.

Quel che invece non è detto a chiare lettere nella prefazione è che fu proprio Giustino Fortunato a sostenere le spese per la stampa del volume. Lo si apprende dalla missiva con cui Fortunato presenta all'amico Gaetano Salvemini il giovane Tommaso Claps ⁴⁸:

Ed ora, senti: Voglio e devo metterti in relazione con un giovane degno di te, un giovane magistrato, che se avesse avuto un po' più amica la fortuna, coltiverebbe ora, con frutto, lettere. È uno di que' tanti piccoli eroi, di cui, se Dio vuole, il nostro popolo abbonda.

È di famiglia contadina, e de' contadini della sua Avigliano di Basilicata ha fatto una magnifica rappresentazione letteraria, con un insieme di bozzetti e novelle, che io feci pubblicare a mie spese dal Roux. Desidero tu legga il libro, assai felice se a te piacerà. È intitolato: *A Pie' del Carmine*. Il nome dell'autore: Tommaso Claps, d'origine albanese ⁴⁹, come quasi tutta Avigliano (tutto il mio circondario è di bizantini e di albanesi). Egli è giudice al tribunale di Potenza.

Che cosa desidero da te? Che tu dopo ricevuto e letto il libro, scriva all'autore e gli voglia bene.

La pubblicazione delle novelle in rivista fu preceduta da una nota in prima pagina (numero del 14-15 agosto 1904, XII, 424), che, col titolo *Una gradita primizia*, annunciava

⁴⁷ T. CLAPS, *A pie' del Carmine...*, cit., pp. 8-9. Non si può fare a meno di sottolineare che a Giustino Fortunato, punto di raccordo costante tra la Basilicata e il resto della Nazione, sfuggiva ben poco di ciò che riguardava la sua regione, soprattutto quando si trattava di diffondere, anche attraverso la letteratura, notizie più precise sulle condizioni di vita lucane. Si pensi ad esempio alle cure da lui profuse per far pubblicare e diffondere l'autobiografia di un brigante (cfr. N. DE BLASI, « *Carta, calamaio e penna* »..., cit., pp. 49-60).

⁴⁸ G. FORTUNATO, *Carteggio 1865/1911*, a cura di Emilio Gentile, Bari, Laterza 1978, p. 203, lettera del 17 febbraio 1910.

⁴⁹ Probabilmente l'ipotesi dell'origine albanese del cognome è infondata; secondo il Fortunato anche il brigante Di Gè sarebbe stato di origine albanese (ivi, p. 338). Per Claps è invece possibile un collegamento con un toponimo francese, secondo Gerhard Rohlf (*Dizionario storico dei cognomi in Lucania. Repertorio onomastico e filologico*, Ravenna, Longo 1985, p. 73) che rinvia a « *Les Claps* 'massiccio di sassi nel dip. di Hérault' (Francia) ».

una serie di bozzetti e di novelle, in cui la vita dei nostri paesi montanari è ritratta con semplicità e vigoria rispondenti al carattere ingenuo e fiero di queste ancora primitive popolazioni di campagna. Nella ricca letteratura folklorica nazionale mancava — come manca in tante altre cose — la nota di questa ultima provincia, pur tanto originale di costumi e di tradizioni.

Sin dall'inizio, con queste parole, se non proprio scritte dal Claps quanto meno da lui condivise, i bozzetti sono iscritti nel filone della « letteratura folklorica »; altri riferimenti alla letteratura contemporanea si leggono nell'articolo che accompagna l'« apocrifia effigie » della Sordetti e di uno degli ultimi bozzetti (23-24 aprile 1905, XIII, 444). Vi si accenna sia al favore dei lettori, sia al motivo che ha suggerito la pubblicazione dei bozzetti in un giornale non letterario; ma non mancano riferimenti ad autori e mode letterarie del tempo, in particolare alla dominante (e non condivisa) preferenza accordata ad autori francesi e russi:

le nostre aspettative e i nostri auguri sono stati di gran lunga superati dal successo, che le sue [della Sordetti] caratteristiche novelle regionali hanno dovunque meritamente ottenuto, specie per quella nota di semplicità schiettamente paesana, in cui è riposta l'essenza della novellistica nostra, quella, s'intende, non ancora *infranciosata*, né, come dire?, *russificata*. Esse risentono, ancora, è vero, della giovanile inesperienza propria degli anni in cui furon scritte né hanno, certo, né pretendono di avere, la freschezza, l'agilità e l'eleganza che si ammirano nelle tipiche recentissime novelle romagnole di Antonio Beltramelli⁵⁰ o nelle vecchie e drammatiche *rusticane* del Verga. In cambio, serbano però vivo e [sic] quel *sapore etnico*, che costituisce il segreto del successo ed è forse lo scopo cui deve precipuamente mirare un siffatto genere di componimento. Riguardando appunto ad un tale scopo e con l'intento altamente civile di far conoscere un po' meglio a noi stessi questo remoto angolo d'Italia, noi ci siamo indotti a pubblicare nel nostro giornale *politico-amministrativo* gli schizzi e le novelle della signorina Sordetti.

Terminata la pubblicazione dei bozzetti, si cominciò a pensare al volume (15-16 luglio 1905, XIII, 451):

⁵⁰ Cfr. R. BERTACCHINI, *Beltramelli, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 8, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1966, pp. 56-60.

I dodici bozzetti che finora han visto la luce sul nostro giornale, insieme con altri tre inediti, saranno tra breve riuniti in volume, [...] arricchito, fors'anche, com'è nostro vivissimo voto, di una lettera-prefazione del più fecondo e geniale prosatore d'Italia, il fortunato Autore de' celebri e inimitabili bozzetti della *Vita militare* da noi tutti appreso ad amare fin dai più teneri anni.

Il nome di De Amicis, ritorna infine, insieme con quello di Giulio Bechi⁵¹, in una lettera a firma della Sordetti (6-7 agosto 1905), che precede il bozzetto *Veterano della guardia*⁵²; vi ritorna anche l'accento al *sapore etnico* (che nella lettera in verità, per probabile refuso, diventa *sapore antico*).

Se queste notizie forse non sono superflue per una informazione generale su *Novelle e bozzetti basilicatesi* di Claps, per le osservazioni di ordine linguistico è conveniente prendere l'avvio anche in questo caso da una recensione, questa volta firmata da Michele Rigillo⁵³, letterato lucano, anch'egli in rapporto con Giustino Fortunato. Più dei giudizi positivi sull'opportunità di far conoscere attraverso la letteratura gli usi e le tradizioni delle genti lucane nel loro « colore locale »⁵⁴, sono da ricordare le critiche più significative. In primo luogo non sono approvati quei titoli che contengono parole come *Arcadia*, *Romanticismo*, *Apostolato*:

Questi titoli pomposi tradiscono lo scrittore letterato, che come il poeta epico dell'antichità classica, non dovrebbe mai apparire, sotto nessun colore, nella narrazione, nella descrizione, che dev'essere impersonale⁵⁵.

⁵¹ Cfr. P. FASANO, *Bechi, Giulio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1965, pp. 507-508.

⁵² Il *Veterano della guardia*, come si apprende dalla lettera firmata Maria Andreina Sordetti, fu pubblicato in luogo di un altro, ritenuto troppo lungo, intitolato *Amore di terra lontana*, apparso molto tempo dopo con altro titolo sulla rivista « *Basilicata nel Mondo* » (cfr. infra nota 56).

⁵³ Su Michele Rigillo (1879-1958), che nacque a Rionero in Vulture e insegnò lettere a Cagliari, Sassari e Torino, cfr. S. DE PILATO, *Nuovi profili...*, cit., pp. 199-202.

⁵⁴ M. RIGILLO, *Folklore lucano*, Trani, Vecchi 1907, estratto da « *Rassegna Pugliese* » di Trani, vol. XXIII (1907), 5-7 [pp. 1-24], p. 6: « l'ha ritratta, questa vita, con una modesta ma sufficiente preparazione letteraria, in cui la sincerità del pensiero giustifica una forma sobria ed efficace, quasi sempre uguale, e caratteristica, nel suo *colore locale*, di *motivo* e di *espressione* ».

⁵⁵ Ivi, p. 21.

Collegato a questo primo rilievo è l'altro relativo allo stile ⁵⁶: secondo il recensore proprio la necessità di mantenere un tono impersonale avrebbe dovuto suggerire all'autore di non scoprire troppo l'artificio di avvicinarsi al modo di parlare dei personaggi:

Vi sono delle ripetizioni di parole, di verbi, specialmente, quando tutto il senso e lo spirito del periodo riposa in essi, che efficacissime in bocca ai personaggi, stanno male perché a sproposito, perché subiettivi, in bocca al narratore, che a forza di voler imitare da vicino le sue creature, in quello per cui deve invece differenziarsene, per non ingenerare una confusione fatale nel dialogo, si scovre, o meglio scovre facilmente il suo giuoco [...]. Insomma lo scrittore di questo genere sarà artista solo a patto che soffochi in sé, nell'opera sua, ed impedisca qualunque irresistibile emersione dell'artista, che guasterebbe, con una interruzione inopportuna, l'opera d'arte folk-lorica, che può non essere, sempre, bella, ma dev'essere sempre vera ⁵⁷.

Rigillo pensa dunque all'impersonalità del narratore, ma, a ben guardare, ciò che gli sta più a cuore è il valore documentario della narrazione, che in quanto « folk-lorica », « deve essere sempre vera »; a suo parere, il dato documentario deve essere tenuto ben separato dalle parole di presentazione dell'autore; proprio il superamento di questa separazione è però tentato (non sempre con successo) dal Claps, che tenderebbe ad un'imitazione integrale di Verga, accettando anche la necessaria conseguenza di un'unità stilistica ⁵⁸.

La lettura delle novelle conferma che il modello è stato ben studiato, ma che effettivamente lo scrittore aviglianese rischia di rendere scoperto (e quindi a volte artisticamente debole) il suo giuoco.

⁵⁶ Il Rigillo inoltre non approva la quasi totale assenza dei « galantuomini » dalle pagine del Claps e l'eventuale ostracismo dell'autore verso di essi (ivi, pp. 21-22). Da notare che la critica relativa ai titoli non rimase inascoltata: la novella che ne « Il lucano » veniva annunciata come *Amore di terra lontana* apparirà infatti solo una ventina d'anni dopo in « Basilicata nel Mondo », I, 1924, pp. 239-244, con il titolo *Primo amore primo core* che propone un detto popolare.

⁵⁷ M. RIGILLO, *Folklore...*, cit., p. 22.

⁵⁸ Egli avrebbe quindi idee piuttosto chiare sulla necessità di perseguire quella « unità linguistico-stilistica tra le parti narrate e le dialogate » che costituisce la principale innovazione del prosatore Verga (F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 237), attento a riproporre nella scrittura una dialettalità « inerente non alle parole ma al mondo rappresentato » (G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988 p. 51).

Il discorso indiretto libero, preceduto e seguito da un trattino, è l'accorgimento che Claps adotta spesso per riferire le parole dei personaggi. Il primo esempio si incontra al quarto rigo della prima novella, *L'anno della malannata* (p. 13):

Nell'anno vi erano venuti a vendere la lettera di Gesù Cristo ⁵⁹, — che una pastorella di Francia aveva trovata in una grotta sotto un sasso, scritta a caratteri d'oro rilucenti, da potersi a pena decifrare. L'aveva potuta leggere soltanto un santo eremita, dopo sette giorni di penitenza e di preghiera. —

Questa storia andavano ripetendo alcuni girovagli straccioni, tra una folla a bocca aperta.

Qui il discorso indiretto libero è attribuito direttamente ai girovagli ⁶⁰; il contenuto della lettera è poi riferito poco dopo (p. 14):

— L'avvertimento divino, dato ad un'umile ed innocente creatura della terra, doveva valer di salvezza per tutti gli uomini di buona volontà, che avessero fatto contrizione de' peccati loro. *Amen* —

Solo con i trattini, senza altri indizi per l'attribuzione, sono poi riferite le reazioni degli abitanti del luogo (p. 15):

— Quella bella Madre di Dio li doveva proteggere! —
— Il Signore misericordioso doveva aver pietà dei loro peccati! —

Nei brani che riportano il punto di vista dei personaggi sono ben inseriti quindi i paragoni che rimandano al mondo loro noto

⁵⁹ Questa è un'altra allusione di Claps alla cultura popolare; della *Lettera di Gesù Cristo* è a me noto un esemplare in foglio volante a stampa, pubblicato a Foligno, Stabilimento tipografico Giuseppe Campi, senza indicazione di data. Nell'*incipit* sono riferite le circostanze in cui sarebbe stato rinvenuto il testo: «Copia di una lettera di orazione ritrovata nel Santo Sepolcro di Nostro Signor Gesù Cristo in Gerusalemme conservata in una cassa d'argento da Sua Santità e dagli Imperatori ed Imperatrici cristiani». Sono poi elencati, con ricchezza di indicazioni numeriche (legate evidentemente a una numerologia rituale) i particolari del supplizio di Cristo (per esempio furono 6666 le battiture sul corpo, le gocce di sangue sparse furono 5475 etc.). Sono inoltre precisati gli effetti apotropaici di questa lettera, a cui veniva assegnata una funzione simile a quella degli scongiuri trascritti su carte magiche da portare indosso.

⁶⁰ Un caso simile in Gaetano Carlo Chelli citato da L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, p. 121.

e immediatamente circostante ⁶¹. Così ad esempio è descritto il cielo:

— Il cielo pareva il bel manto cilestro della Madonna del Carmine, quello nuovo che le mettono nelle processioni solenni, tutto trapunto di stelle e da una banda ha ricamata la cometa che le scende giusto sul petto. —

Il riferimento concreto al manto si abbina all'articolo determinativo e al dimostrativo: *il bel manto, quello nuovo*, più che descritto, è insomma semplicemente mostrato, in quanto oggetto noto nel contesto situazionale in cui si muovono i personaggi. Altri deittici si trovano nella novella *Arcadia sanguigna*:

con quei suoi capelli ricciuti e biondi e con quel viso roseo lucente di lanugine (p. 25);

alla cappella di San Vito, quella fuori l'abitato (p. 32);

quel pesante *capano*, quella camicia liscia e inamidata (p. 33).

Dello stesso genere sono i casi che seguono, in cui ritorna l'accento all'iconografia sacra:

Vituccio provava la pastorale, gonfiando quelle sue gote rosee e rilucenti di lanuggine, bello, *fora peccato*, come San Vito che è dipinto nel soffitto della cappella fuori della *terra*, nel bel quadro antico che i francesi volevan pagare a peso d'oro! — (pp. 28-29);

si ricordavano della bella testa bionda di lui, bella, *fora peccato*, come quella di San Vito (p. 32);

per amore di quel bel viso del compare, tale quale San Vito ch'è dipinto nel soffitto della Chiesa (p. 42).

Le immagini religiose sono poi chiamate in causa anche per commentare, sempre con la voce popolare, uno scabroso adulterio arcadico:

⁶¹ Anche da questo punto di vista è efficacemente messa in atto una imitazione di Verga e del suo modo di presentare « la vera mentalità del mondo rappresentato » (F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 236).

— Hanno fatto Santo Vito, Santa Crescenza e Santo Modesto — dicevano le male lingue, con aperta allusione al quadro di San Vito, là giù nella cappella del paese, dove i tre santi son dipinti in un sol gruppo e Santa Crescenza ha la guancia livida per lo schiaffo ricevuto da San Modesto (p. 44). —

Il punto di vista e la voce dei personaggi non annullano completamente la presenza dell'autore, che si riconosce, in passaggi liricheggianti come questo:

Ma una mattina di marzo, che il tempo era piovorno e il raccoglimento delle erbe e delle piante avidi di pioggia induceva nell'anima mille desiderii ignoti, Cecilia, ad insaputa di lei, si recò a mulire il grano di una vicina e per caso si trovò sola con Angelovito (p. 237).

Meno stridenti appaiono passi del genere quando si collocano all'inizio della novella, come accade ne *La « masciara » di San Gnorgio*, o quando rispondono ad una distinzione funzionale tra la voce dell'autore e quella dei personaggi, come nel caso delle due storie di *Gesta brigantesche*, *Fora d'Incecca* e *Alla masseria d'Introna*. Queste storie si immaginano raccontate, secondo una tradizione consolidatasi in epoca postunitaria e forse non del tutto scomparsa⁶², da due vecchie narratrici orali, ma sono introdotte dalla presentazione dell'autore:

Quel giorno, nelle fresche e serene ore vespertine della dolce stagione in cui, di giugno inoltrato, par che, su i monti, indugi ancora il maggio odoroso, era come una lieta festa infantile *In capo al portone*, lo spazioso larghetto, dove, appena terminata la dura prigionia della scuola, convenivano tutti i ragazzi della povera *quintana*, abitata da prolifiche famiglie di artigiani e contadini, con rara qualche casa signorile come quella davanti al cui portone, su i gradini esterni, stavano sedute in circolo le buone massaie del vicinato, intente alla *fatica* (p. 263).

Nello stile di Claps sono inoltre ricercati accorgimenti sintattici

⁶² La tradizione popolare dei racconti di briganti (cui peraltro si collega il romanzo di R. NIGRO, *I fuochi del Basento*, Milano, Camunia 1987) è stata studiata da U. VUOSO, *Le storie dei briganti nella narrativa lucana*, in F. NOVELLO (a cura di), *Tradizioni popolari. Tipologia e valore delle culture regionali*, Manduria, Lacaia 1988, pp. 435-447.

già adottati da Verga ⁶³ per ottenere un tono popolare e parlato. In primo luogo si registrano le dislocazioni a destra e sinistra:

gli era costata un occhio al marito (p. 41); gliel'andarono perfino a cantare al marito (p. 44); perché non glielo rubassero, il suo *zito!* (p. 233); ché la ruota bisogna ungerla (p. 251); la fatica l'andava correndo appresso (p. 251); i segni della bon'annata essa non aveva bisogno di cercarli (p. 252); i maccheroni quel giorno li preparai io (p. 271); vostro figlio ve l'abbiamo a restituire ora (p. 272); Savino intanto se l'eran condotto lontano (p. 277).

Caratteristica è ancora « quella ripetizione di parole, di verbi, specialmente », che notava il Rigillo. Si tratta del « foderamento », già sperimentato da Verga ⁶⁴, cioè della ripetizione in fine di frase di un elemento che compare all'interno della stessa, un modo di riproporre la ridondanza del parlato:

Maria Agnese, che andava pazza per lui, andava (p. 30); desiderava di trovarsi cinque *palmi* sotto terra, desiderava (p. 35); pareva un *ceppone*, pareva (p. 35); sarebbe morto dalla disperazione, sarebbe morto! (p. 37); aveva un cuore d'oro, aveva (p. 40); l'aveva perduta la testa, l'aveva (p. 229); faceva invidia alle più ricche, faceva (p. 230); potevano fare invidia al re, potevano fare! (p. 232); pareva la Madonna Addolorata, pareva (p. 235); la voleva far morire di crepacore, la voleva (p. 236); l'aveva accecata, l'aveva (p. 240); l'avrebbe ammazzata, l'avrebbe (p. 240); gliel'avevano a pagare più di uno, gliel'avevano a pagare (p. 240); avevano perduta la loro pace, avevan perduta (p. 250); dovevano andare a scòla da lei, dovevano (p. 252); aveva la febbre della fatica, aveva (p. 258).

Sempre da mimetismo del parlato dipende la ripetizione in questa costruzione del tipo *topic/comment*:

per innocente / era pure lui innocente (p. 256).

La ripetizione, pressante nelle parti in indiretto libero, è invece assente nelle due storie brigantesche che si configurano come due lunghi

⁶³ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., pp. 231-234 e ID., *La lingua del Mastro don Gesualdo*, cit., pp. 403-406.

⁶⁴ Cfr. L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, cit., p. 117.

discorsi diretti, poiché si immagina che siano raccontati da due vecchie narratrici. L'autore avendo ceduto la parola a due personaggi, forse non avverte più l'esigenza di indirizzare lo stile verso il parlato. Perciò nel racconto *Alla masseria d'Introna* si nota subito che non c'è ridondanza pronominale in questa frase:

di danari e di tutte quelle altre provisioni non c'era più bisogno (p. 281).

Nelle novelle mancano il *che* polivalente e il *che* relativo obliquo, ma si registra questo costrutto pleonastico relativo:

il mio povero figlio, che lo fecero uscire da un pagliaio (p. 269).

Quel che sembra un mancato adeguamento al modello verghiano⁶⁵ è in un certo senso compensato dal ricorso al *ché* causale (un esempio a p. 38).

Come in altri veristi si trova invece la costruzione pronominale dei verbi transitivi⁶⁶:

si prendeva il pastore (p. 30); il padrone se lo teneva come massaro (p. 43); se l'avevano portato (p. 268); se lo tennero (p. 270); si ricevertero le munizioni (p. 272); si voglian portare (p. 276); se l'ha portata (p. 276); si presero il fucile (p. 277); si presero (p. 277); se l'eran condotto lontano (p. 277); dove se l'avessero portato (p. 284); se l'avevano trascinato via (p. 286); s'avevano trascinato (p. 287); se l'era *cignato* (p. 33).

La ricorrente fraseologia popolare non solo avvicina al parlato, ma orienta il testo secondo la prospettiva culturale dei personaggi, a cui ci si approssima talvolta con la mediazione di un *come si dice*:

gli era costata un occhio (p. 41); non aveva faccia di comparirgli davanti (p. 42); che Dio ne scansi e liberi (p. 43); con i piedi gonfi, con creanza parlando (p. 251); senza nemmeno la camicia di dosso, come si dice (p. 231); come si suol dire, non se la sarebbe certo presa con la pancia innanzi (p. 253); l'andava correndo appresso come la gatta di Pinella, che si dice (p. 251); l'arte di Galasso, secondo il detto: mangiare, bere e stare alla spasso (p. 252).

⁶⁵ Sul *che* polivalente in Verga cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 231 e ID., *La lingua del Mastro don Gesualdo*, cit., p. 403.

⁶⁶ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 231.

Con questi ultimi esempi siamo già nel campo dei proverbi, che spesso fanno da puntello ai discorsi ⁶⁷:

lasciarli soli al gregge era come *raccomandar le pecore al lupo* (p. 25); benché *l'arte di tata sia mezza imparata* (p. 25); giusta il proverbio che dice *piega viminitelli quando sono tenerelli* (p. 25); « *lu primo amore nun si scorda mai* » (p. 41); e, la sua, era come la confessione del lupo: « *Aspetta padre, ché passa la pecora* » (p. 44); *femina senza figli non sente consigli*; dice il proverbio (p. 258).

La citazione di proverbi nasce dallo stesso intento documentario che fa menzionare nelle novelle certi versi di canti popolari o usi tradizionali. Ne *La « catena » del mulino* si susseguono, per esempio, una cantilena, una canzone, una ninna nanna, un ritornello e una canzone di rampogna. Ne *L'anno della malannata* si parla dei ciarlatani che portano in giro la « lettera di Gesù Cristo », e si accenna poi all'alimentazione quotidiana dei poveri, solo di rado estesa al ceto benestante:

La povera gente non aveva nemmeno come cuocere in casa un po' di *carchiola*, l'insipida focaccia àzima di granturco, che è il loro cibo quotidiano; e i *galantuomini* si dovettero rassegnare a dividere co' servi il pane nero di crusca e di ségala, che prima davano a' cani di guardia (p. 21).

Dal rilevamento degli usi popolari ha origine anche la descrizione dell'alfabetizzazione di uno dei pastori di *Arcadia sanguigna*, che impara a leggere sulla *Santacroce* o tavola alfabetica, in questo modo:

Iesùs, A la prima lettera; B la pecorella; C la mezza luna; D la trave in collo; E la cecata; F la tagliata — e così di seguito tutte le lettere dell'alfabeto (pp. 26-27).

Lo stesso pastore legge più in là i *Reali di Francia* e *Buovo d'Antona*, improvvisandosi poi maestro per altri pastorelli. Di questo personaggio

⁶⁷ Anche la citazione dei proverbi è naturalmente collegabile all'intento di una più compiuta caratterizzazione del mondo rappresentato (cfr. infra nota 58). Il parlare dei proverbi è infatti tipico di ogni comunità in cui la dimensione dell'oralità prevalga su quella della scrittura: cfr. W.J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 64-68 e O.G. AZZOLINI, *La fatica di conoscere*, Bari, Laterza 1991.

il Claps non riferisce il modo di scrivere, ma in altra occasione il livello di abilità scrittoria raggiungibile con un'alfabetizzazione popolare di questo genere è ricordato quando viene riferita la scritta incisa su una croce istoriata (p. 257):

Chi a fatto questo lavoro
non e mastro ne vaccaro
non la fatto per danaro
e per divozione! A.D. 1888.

L'opera di documentazione folklorica è verosimilmente suggerita a Claps non solo dai suoi modelli letterari, ma anche dal precedente, a lui piuttosto vicino, del già ricordato sacerdote Raffaele Riviello, che illustrò le antiche usanze del popolo potentino, riunendo anche un notevole inventario del lessico dialettale locale. Per quest'ultimo aspetto si manifesta la volontà di descrivere in termini narrativi la cultura locale, presentando anche numerose voci dialettali, contraddistinte dal corsivo. Eccone alcuni esempi:

se l'era *cignato* la prima volta (p. 33); un bicchiere di *miero* buono (p. 35); *catarra battente* (p. 37); la *carica* de' panni in testa (p. 242); *a luongo* (p. 44); quei due *guaglioni* (p. 26; *guagnuni* p. 29); tempo di *carosa* (p. 28); *quatrале* di una quindicina di anni (p. 282); *quintana* (p. 263); suo *sire* (p. 253; ma anche: *tata* p. 284).

Con gli elementi lessicali ⁶⁸ sono incastonati nel testo anche dialettalismi morfologici o sintattici, come la prima persona *evo* 'io' (p. 268); l'imperfetto in *-ia paria* 'pareva' (p. 268); l'anteposizione dell'aggettivo possessivo in *mi' figlio* (p. 274), un tratto settentrionale cui si affianca la costruzione meridionale di *suòcremo* 'mio suocero'

⁶⁸ Per alcune voci dialettali è necessaria una glossa. *Cignato* è la forma aferetica di *incignato* 'adoperato per la prima volta' (GDLI VII, 681); *miero* è il 'vino', dal lat. *merum*: in assenza di un soddisfacente dizionario dialettale di Avigliano, rinvio al lessico di un paese vicino: cfr. quindi A.I. LUCIANO, *Dizionario dialettale di San Fele (Potenza)*, Potenza, Il Salice 1992; *catarra* è la 'chitarra'; *a luongo* ha il valore dell'avverbio 'lontano'; con *guaglioni* e *guagnuni* non si intendono genericamente i 'giovani', ma i 'giovani addetti alla cura degli animali nei campi' (ivi, p. 108; e cfr. F. FANCIULLO, *Italiano meridionale* *guaglione* 'ragazzo', *probabile francesismo d'epoca angioina*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», CVII, 1991, pp. 398-410); *carosa* è la 'tosa' delle

(p. 281). Se i dialettalismi rafforzano l'impressione di un narrare costruito dal punto di vista del personaggio, il ruolo dell'autore comporta talvolta l'inserimento di una glossa chiarificatrice, di una ditologia sinonimica o di un *come si dice*:

tovagliolo o *stivùccolo*, come lo chiamano (p. 34); lo *scaccione*, come si dice (p. 36); la lunga giacca vellosa — il pelliccione o *purzone*, come la chiamano (p. 25); *pede catà pede*, come si dice (p. 279); quel *forcone arso* di zia Catarinona, come la chiamavano (p. 250); un *forcone arso* come la soprannominavano (p. 251); il *mulacchio* o trovatello (p. 254); un po' di *carchiola*, l'insipida focaccia àzima di granturco (p. 20).

Come i dialettalismi, in qualche occasione sono in corsivo anche parole italiane. Il procedimento è a prima vista ingiustificabile, ma in realtà è un altro aspetto della tendenza che fa privilegiare la prospettiva dei personaggi e il loro orizzonte culturale. Le forme italiane infatti sono in corsivo quando nel lessico locale abbiano assunto un'accezione particolare, o quando se ne sottolinei una sfumatura affettiva, nel caso di parole che rientrano a pieno titolo nel mondo rappresentato nelle novelle. Anche per queste parole dunque il corsivo connota un'integrazione con l'esperienza quotidiana dei personaggi. Rientrano perciò in questa categoria:

terra 'paese' (p. 29); *quindicina* (p. 38); *cadde in peccato mortale* (p. 42); *tentazione* (p. 42); *santo precetto* (p. 44); *perdonanza* (p. 44); *guardare* gli animali (p. 26); *guardare* le pecore (p. 45); zuppa di *acqua e sale* (p. 29); *messa cantata* (p. 29).

I regionalismi non evidenziati dal corsivo sono probabilmente da considerare involontari (sempre che non si debba pensare a refuso):

sacca 'tasca' (p. 29); cacciava fumo (p. 29); conoscere 'riconoscere' (ma in corsivo con l'ausiliare dialettale *nun t'avia conosciuta*, (p. 235); fare all'amore 'essere fidanzati' (p. 18); lo sorprese sotto la finestra che faceva sfacciatamente all'amore (p. 240); le creature 'i bambini' (p.

pecore; *quatrale*, come nella citazione dantesca del *De vulgari eloquentia* è il 'ragazzo' (A.I. LUCIANO, *Dizionario...*, cit., p. 162); *quintana*, un elemento lessicale di probabile origine settentrionale (cfr. piemontese *chintana*), è il 'vicolo strettissimo' (*ibidem*); *sire* e *tata* (il primo è un francesismo) hanno il significato di 'padre, papà'.

276); cannate d'oro 'collane d'oro' (p. 276); le schioppette (di genere femminile come in dialetto p. 276); non sapeva 'non conosceva' (p. 279); trapazzo 'strapazzo' (p. 230); la tovaglia della testa (p. 230); la tovaglia del capo (p. 243); teste di menta e di basilico (p. 231).

Provincialismi non lessicali sono l'aggettivo con valore avverbiale (« la croce era bella lavorata, davvero » p. 31), il paragone introdotto da *come a* (« come a tanti *galantuomini* p. 272), l'anticipazione della particella pronominale (« non ne potendo più » p. 251) e forse anche il costrutto « l'abbiamo a restituire » (p. 272) che, per quanto plausibile in italiano letterario, può ricalcare l'uso dialettale di *avere* nel senso di 'dovere'.

In conclusione le particolarità sintattiche, morfologiche e lessicali fin qui esemplificate concorrono in modo sistematico ad una rappresentazione del mondo popolare che consegue una sua coerenza dal punto di vista linguistico e stilistico⁶⁹. Non mancano però deviazioni rispetto a tale sistema: per esempio le forme o i costrutti letterari che, se non sorprendono, dato il livello culturale dell'autore, a volte sono tuttavia un po' accentuati o stridenti rispetto al tono complessivo delle novelle. Ad illustrare tale contrasto ecco la citazione di un detto e di una frase dialettale accompagnati da un *giusta* ripreso forse dal linguaggio giuridico:

E poco dopo entrambi *chiamavano i loro*, giusta il detto, russando come maiali, *fora la faccia di chi mi sente* (p. 278).

⁶⁹ Come non osservare, infine, che in parte la casistica fin qui esaminata ha non pochi punti in comune con quella che risulta anche dall'analisi dell'autobiografia di Michele Di Gè, brigante lucano (cfr. N. DE BLASI, « *Carta, calamaio e penna* »..., cit.), la cui *Vita* può qui essere ricordata come documento di uno scritto vero, più che verista, che riconduce allo stesso ambiente culturale e geografico evocato da Claps. Questa sarebbe, in un certo senso, un'ulteriore prova indiretta di come Claps abbia riconosciuto correttamente, nella scrittura letteraria « riflessa » di Verga, quelle particolarità sintattiche che sono effettivamente tipiche di un modo di esprimersi popolare. Com'è noto, l'imitazione della scrittura popolare è perseguita con consapevolezza da Verga: F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale: qualche aggiunta*, in « *Filologia e Critica* », VIII, 1983, pp. 115-119, ricorda infatti una testimonianza esplicita dell'autore dei *Malavoglia*, che narra di aver trovato per caso « un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico, in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero » (citazione da p. 116).

I segnali di ricercatezza letteraria ⁷⁰ si intrecciano alle tendenze mimetiche della sintassi popolareggiante e parlata. Infine, l'ambizione letteraria si fa particolarmente vistosa quando conduce alla ripresa di passi ben riconoscibili. Dall'*incipit* de *Il piacere* (« Il giorno moriva assai dolcemente ») deriva *il giorno moriva tristemente* (p. 231); ancora più notevoli, tanto da configurarsi come ammiccamenti al lettore, sono gli echi che sostengono frasi come « era il maggio odoroso » (p. 263), o come « stentando la vita a frusto a frusto, si presentava col cappello in mano in tutte le case signorili e ne saliva e scendeva le scale » (p. 41).

⁷⁰ Tra le altre forme letterarie segnalo, *in guisa che* (p. 28), l'aggettivo *piovorno* (p. 237), la congiunzione finale *onde* (p. 282), i pronomi *egli* ed *ella*, e in particolare la scelta lessicale aulica e l'anteposizione dell'aggettivo nella sequenza *il frate corpo* (p. 45), i costrutti *ottenergli la mano* e *l'aveva seco condotta* (p. 36 che si ritrova addirittura in un brano di indiretto libero), o ancora lo scoperto calco dal latino giuridico nella frase *come ne avevano diritto da antico* e alcuni elementi toscanggianti come *stiacciata* (p. 34) per 'schacciata'. Si badi d'altronde che *Schiacciata* non è un tipo lessicale meridionale, « tanto che risulta forzata la traduzione della *pizza* con la fiorentina *schacciata* » che si incontra ne *Il paese di cuccagna* della Serao (F. BRUNI, *Sondaggi...*, cit., p. 208).

Nelle novelle pubblicate in rivista, inoltre, la predilezione per le scelte letterarie comprendeva la preferenza per le forme *pe 'l* e *de 'l* (che in volume diventano *pel* e *del*) o per la conservazione delle due *-ii* finali in *esercizii* (in volume *esercizi*). Nel passaggio dalla rivista al volume diminuiscono dunque i tratti letterari, mentre si inseriscono frasi proverbiali (« i quali si potevano vedere *come gli occhi, lu fumo* »), glosse, forse aggiunte a beneficio dei lettori non lucani (per cui *purzone* diventa « il pelliccione o purzone come la chiamano »), esiti dialettali (così *fraticello* diventa *fratiscello* con la resa grafica della fricativa palatale dialettale), o ancora toponimi dialettali (*Lu chiano di lu conte*). Si direbbe dunque che a distanza di anni Claps impieghi con maggiore coerenza certi « ingredienti » della scrittura verista.

IL VERISMO IN CALABRIA

RITA LIBRANDI

LINGUA E CULTURA NARRATIVA DI EPOCA VERISTA
NELLA LETTERATURA CALABRESE: MISASI E PADULA

1. In una conferenza sulla propria regione, tenuta nel 1931, Corrado Alvaro così esprimeva la difficoltà nel delineare i contorni storici e geografici della Calabria:

Mi fu sempre difficile spiegare che cos'è la mia regione. La parola Calabria dice alla maggioranza cose assai vaghe, paese e gente difficile. Una mia padrona di casa berlinese mi declamava « Kalabrien und Asturien! » secondo si trova, credo, nei *Masnadieri* di Offenbach, e io non riuscivo a convincerla che le Asturie con c'entrano. Ma tant'è, la Calabria fa parte di una geografia romantica.

E per completare il quadro di questa forzata estraneità, aggiungeva che « la civiltà toscana e padana », arrivando in Calabria, si era sempre trasformata in accademia e aveva acquistato un colore di cultura importata¹. È difficile sintetizzare in modo più efficace i limiti della narrativa calabrese di secondo Ottocento, dove geografie e immagini romantiche perdurano e convivono con l'incapacità di raggiungere risultati originali. Anche l'imitazione, se imitazione c'è stata, della prosa verista mostra entrambi questi caratteri; al punto che sarebbe più giusto parlare di cultura narrativa di epoca verista, piuttosto che di verismo calabrese.

Nella premessa ai *Racconti calabresi*, pubblicati per la prima volta a Napoli nel 1881, Nicola Misasi (1850-1923) promette impersonalità e distacco nei confronti della materia narrata, dove la fantasia e la vanità del novelliere non entreranno « né punto né

¹ C. ALVARO, *Calabria*, a cura di L. Bigiaretti, Vibo Valentia, Qualecultura Jaca Book 1990, pp. 17 e 18.

poco »². Si allinea così con le tendenze letterarie del tempo, ma se ne allontana misurando il realismo della narrazione sulla veridicità delle fonti, piuttosto che sui modi della prosa. Egli costruisce legami con la realtà esterna al testo, e vuole che la storia si componga come elaborazione di un documento. Ad apertura dei *Racconti calabresi*, per esempio, Misasi assicura al lettore un resoconto fedele dei processi conservati nell'Archivio del Tribunale di Cosenza, la cui natura impedirà ogni intervento della fantasia (*Pria d'incominciare*, p. 45).

Il conforto della documentazione ritorna con frequenza nelle pagine di Misasi e talvolta agevola sintesi generali, di ispirazione antropologica, sulla natura dei personaggi più ricorrenti nella narrativa calabrese: « Io che altra volta ebbi il permesso di frugare fra le polverose carte dell'archivio giudiziario, nel leggere i tanti processi mi persuasi che il tipo dell'antico brigante calabrese avrebbe potuto ridursi ad uno solo »³. La certificazione del legame con la realtà extratestuale finisce col diventare una tecnica narrativa assai lontana da quella verista, perché l'autore non perde occasione per fornire notizie su fatti e usanze della vita calabrese e per inserirsi vistosamente nel racconto⁴:

² N. MISASI, *Pria d'incominciare*, premessa ai *Racconti calabresi*, in *Pagine calabresi*, a cura di L. Iannuzzi, Bologna, Cappelli 1969, p. 45; d'ora in avanti, nel testo, *Pria d'incominciare*, seguito dalla pagina dell'ed. cit.

³ *Il gran bosco d'Italia*, Milano-Palermo, Sandron 1900, p. 57. I sondaggi sulla lingua e la prosa narrativa di Misasi sono stati condotti sulle prime edizioni a stampa dei seguenti testi: *Il gran bosco d'Italia*, cit.; *I corvi*, in *Briganteide*, II, Napoli, Chiurazzi 1906, pp. 1-121; *Giosafatte Tallarico*, in *Cronache di brigantaggio*, Napoli, Regina 1893 (per il quale ho confrontato anche l'edizione a cura di F. Spezzano, Milano, Universale Economica 1950); *Coscienza di medico*, in *O rapire o morire*, Napoli, Pierro 1892; si daranno d'ora in avanti rispettivamente le sigle *Bosco*, *Corvi*, *Giosafatte*, *Medico*, seguite dalla pagina dell'ed. cit. Mi sono servita dell'ed. curata da L. Iannuzzi, cit. alla nota 2, per i racconti *Cola il lupo*, pp. 48-76, pubblicato nel 1881 sul « Corriere del Mattino » e incluso nella raccolta dei *Racconti calabresi*; *Capanna di carbonaio*, pp. 105-116, pubblicato una prima volta sulla « Domenica Letteraria » del 28 luglio 1884 e apparso subito dopo nella raccolta *In magna Sila*, Roma, Sommaruga 1884, e *Mastro Giorgio*, pp. 405-413, apparso sul « Fanfulla della Domenica » del 16 marzo 1884 e mai raccolto in volume (d'ora in poi rispettivamente le sigle *Cola*, *Carbonaio* e *Mastro Giorgio* seguite dalla pagina dell'ed. cit.).

⁴ Una lettura diversa di questa particolare intromissione di Misasi nel racconto, soprattutto a proposito del *Giosafatte*, è in R. SIRRI, *Nicola Misasi. Dimensione popolare del suo romanzo*, nel volume dello stesso autore *Dal cerchio al centro*, Cosenza, Periferia 1989, pp. 57-75.

Nel vallo cosentino si venerano due crocifissi, quello della *Rinella* e quello della *Riforma*; or fan dieci o dodici anni i devoti dei due crocifissi vennero a contesa a proposito dei miracoli dell'uno e dell'altro (*Giosafatte*, p. 105);

Io non so per quali attribuzioni particolari la Madonna del Carmine dai briganti sia stata scelta a loro protettrice. Nella caverna che la banda *Perrella* avea scavato sotto uno degli acquedotti della strada maestra nella contrada detta la *Cupa di Tiriolo*, furono trovate appiccate alle pareti alcune rozze immagini della Madonna del Carmine, di quelle che si vendono a un soldo, e un quadro ad olio innanzi al quale ardeva perenne una lampada. Fra le stranezze umane questa che concilia la devozione, il sentimento e il culto religioso con la rapina, l'assassinio e il ladroneccio, mi è stata sempre inesplicabile (*Giosafatte*, p. 106; corsivi nel testo);

— Ah, monsignore, monsignore, mi hai rovinato. [...] Da noi col semplice titolo di monsignore tutti intendono l'Arcivescovo (*Giosafatte*, p. 83).

Ma egli si introduce, sia pure in modo meno visibile, anche attraverso il dialogato dei personaggi, che ragguagliano e giustificano le proprie azioni con informazioni circostanziate:

— Ecco qui. Come vedete, son sacerdote. Ci ha colpa tata, ci ha colpa tata a farmi vestire questo abito! [...] maledetta ambizione di tata e di mamma, ché se fossi rimasto contadino non sarei ora crivellato di debiti... Basta... *Dovete sapere che Pietrafitta conta molti preti, e i proventi delle messe, delle litanie, degli uffici funebri non bastano a poter vivere* (*Giosafatte*, p. 85).

Nel caso di *Giosafatte Tallarico* la narrazione è interrotta da una *Parentesi*, nella quale Misasi riporta il dialogo con l'informatore più autorevole dei suoi racconti sul brigante Giosafatte. Non vi aggiunge alcuna notizia essenziale allo svolgimento della trama, ma finge una complicità amichevole con il lettore, per ribadire l'estraneità al costruirsi degli episodi e porsi egli stesso dalla parte di chi riceve la storia:

Di mio, in questo quotidiano lavoro non c'è che la sceneggiatura, l'adattamento alle necessità di un racconto, il resto, che è la sostanza,

che è la parte simpatica del lavoro, appartiene, ripeto, a D. Serafino Conforti. (*Giosafatte*, p. 81);

Ma tu hai tradito così i tuoi lettori, quegli ingenui (perdonate lettori carissimi, è D. Serafino che parla, e D. Serafino è vecchio e meritevole di ogni riguardo) quegli ingenui che spendono un soldo al giorno per essere mistificati così... (*Giosafatte*, p. 82).

La strategia di una seconda voce narrante raggiungerebbe l'effetto desiderato se fosse sostenuta ininterrottamente e con coerenza, ma la *Parentesi* rimane tale e giustifica l'intromissione dell'autore solo col dichiararla. L'intermezzo ha, in realtà, un'altra destinazione: rendere esplicita la tesi politica che sostiene tutto il romanzo:

— Va bene: del resto, soggiunse malinconicamente, non è la prima volta che da noi il nero si muta in rosso e il rosso in nero.

Credetti di scorgere in queste ultime parole una delle solite allusioni ai voltafaccia della politica [...] (*Giosafatte*, p. 82).

Documentare la materia narrata, come si vede, non risponde all'esigenza di raccontare la realtà nei modi « veristi », ma alla volontà di denunciare l'enormità dei fatti, con un atteggiamento che privilegia la scelta di alcune esperienze e situazioni rispetto ad altre e che richiama alla memoria le tecniche narrative del Mastriani ⁵ più che quelle di Verga o Capuana.

Si può ricondurre a questa forma di legame ostentato con la realtà un'altra costante nella prosa di Misasi, che ancora cerca una rappresentazione verista attraverso l'autenticità dei particolari. Egli, come la gran parte dei narratori meridionali di secondo Ottocento, vorrebbe dare un'impronta regionale ai propri racconti, ma il nesso con la realtà calabrese non scaturisce insensibilmente, perché ribadito dai numerosi particolari geografici, con i quali l'autore irrompe, più o meno palesemente, per localizzare lo scenario dell'azione:

⁵ Cfr. A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori 1974, pp. 12 sgg.; E. GIAMMATTEI, *La cultura della regione "napolitana". I modelli, le forme, i temi*, in *Storia d'Italia. Le regioni: La Campania*, a cura di P. Macry e P. Villani, Torino, Einaudi 1990, pp. 793-839, a p. 808.

Il capitano *de Cionza*, di Paterno, un comunello, a poche miglia da Cosenza, celebre per un monastero edificato da S. Francesco di Paola che ivi fece assai lunga dimora (*Giosafatte*, p. 31);

In un brumoso mattino di novembre del 1830, in una deserta montagna ad un'ora da Pedace, paesello famoso nei fasti del brigantaggio (*Giosafatte*, p. 32);

Pietro Bruno, interrogato, aveva risposto che [...] solo aveva inteso due colpi di fucile a giorno alto, certo tratti dai cacciatori di Rogliano o di Paterno alle beccacce (*Corvi*, p. 114);

Un giorno di ottobre, mentre Pietro Cimelli e Giovannuzzo il mulattiere tornavano da Amantea dove erano stati a vendere del grano, proprio sulla montagna di Serralta (*Corvi*, p. 118).

Il procedimento, che offre con poca spesa un'immediata regionalità, non è sconosciuto alla narrativa minore di secondo Ottocento: lo si ritrova in molti scritti della Serao, i cui personaggi agiscono quasi sempre in spazi ben localizzati e geograficamente riconoscibili ⁶. Era del resto inevitabile che Nicola Misasi risentisse l'influenza della letteratura e della cultura napoletana di quegli anni. Anch'egli come Acri, Padula, Zumbini e tanti altri intellettuali calabresi si era sentito soffocato dalla ristrettezza provinciale, e Napoli gli era apparsa la prima e più naturale tappa per sfuggire all'isolamento. Qui la pubblicazione, a partire dal 1880, di alcune novelle sul « Corriere del Mattino » aveva dato inizio a una fortunata collaborazione con quasi tutti i periodici della più vivace stagione giornalistica napoletana, e soprattutto aveva avviato una produttiva amicizia con Matilde Serao ed Edoardo Scarfoglio ⁷. Quest'ultimo in particolare dedica una recensione ai *Racconti calabresi*

⁶ Cfr. F. BRUNI, *Nota introduttiva* a M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, Napoli, Liguori 1985, p. XXVII.

⁷ Misasi entrò in contatto anche con Ferdinando Martini, che gli consentì la collaborazione al « Fanfulla della Domenica », alla « Domenica Letteraria » e alla « Domenica del Fracassa ». Nel 1882 si trasferì per qualche tempo a Roma, dove fu apprezzato e aiutato dal Sommaruga. Notizie sulla vita e l'attività di Nicola Misasi, i cui autografi sono stati perduti, si possono ricavare da L. IANNUZZI, *Introduzione e Nota bibliografica* a *Pagine calabresi*, cit., pp. 5-35; per la collaborazione ai periodici napoletani cfr. A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 78 e nota 30.

pubblicati nel 1881, di cui apprezza l'essenzialità nel narrare vicende primitive senza cura degli effetti artistici, ma con fedeltà alla « verità storica e topografica ». L'assenza di analisi profonda nelle descrizioni dei personaggi rende « esteriore » e talvolta « pittoresca » la narrazione, ma non ne intacca la drammaticità ⁸.

Alcuni tratti sottolineati dallo Scarfoglio lasciano intravedere la distanza fra la poetica del verismo e le opere di Misasi, che in realtà conserva un legame più stretto con la stagione romantica della letteratura calabrese e, indirettamente, con l'appendice caotica di Mastriani. La stessa preferenza per l'ambientazione contadina, a discapito di quella cittadina e borghese, potrebbe apparire l'accettazione di un preciso realismo letterario, che egli stesso conferma nelle parole scelte per la presentazione dei personaggi: protagonisti dei suoi racconti saranno i contadini poveri, o anche i servi dei contadini, che vivono « oscuri, abbruttiti dalle miserie e dall'isolamento » nelle boscaglie e nelle campagne deserte, e che sono « come il *basso fondo della società* calabrese » (*Pria d'incominciare*, p. 46).

Ciò che contraddice le dichiarazioni programmatiche è il giudizio palese, mai sottaciuto, che accompagna le condizioni di vita dei suoi personaggi, e che condiziona ancora una massiccia, e talvolta inconsapevole, presenza dell'autore nella narrazione. Si intravede un'interpretazione della realtà condizionata dalla volontà di denuncia: i contadini e i servi di contadini sono sempre vittime dello sfruttamento secolare delle classi dominanti, e se sono stati i primi a versare il sangue per una causa nobile, sono stati anche gli ultimi ad avere una ricompensa. Egli vorrebbe sostituire i luoghi comuni più vietati sull'indole feroce dei calabresi con l'idealizzazione, tanto più inutile, quanto più stereotipa, di un popolo buono e generoso per natura. Ma non fa che riproporre, sotto altra veste,

⁸ La recensione ai *Racconti calabresi* di Misasi offre a Scarfoglio l'occasione per tracciare una storia della novella italiana e criticare l'asservimento di molti contemporanei alle mode francesi nell'articolo *Novelle nuove*, pubblicato nell'agosto del 1882 su « Cronaca Bizantina » e riprodotto, con molti tagli e varianti, nel *Libro di Don Chisciotte* (cfr. l'ed. a cura di C.A. Madrignani, Napoli, Liguori 1990, pp. 78-85). La prima redazione dell'articolo è riportata nell'antologia *Cronaca bizantina*, a cura di V. Chiarrenza, Treviso, Canova 1975, pp. 87-95; le considerazioni sul lavoro di Misasi sono alle pp. 94-95. Cfr. anche R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, Catania, Fondazione Verga 1990, p. 141.

il *topos* antico della violenza in Calabria ⁹: « Una delle cause del brigantaggio fu lo spirito inquieto, insofferente, del calabrese, popolo eminentemente fantasioso » (*Bosco*, pp. 107-108). L'intera narrativa del Misasi è condizionata dai giudizi precostituiti e dalle implicazioni sociali, che, solo apparentemente più avanzate, lo accomunano all'opera di Mastriani.

D'altro canto la volontà di denuncia porta a privilegiare, tra i braccianti protagonisti dei suoi racconti, quelli che, per le vicende della vita, si sono dati alla macchia, che vendicano le ingiustizie subite, che rubano e uccidono per sopravvivere, che in una parola sono divenuti briganti. È proprio questa figura idealizzata, eroica di un brigante per lo più immaginario che ricongiunge la narrativa di Misasi a quella del romanticismo calabrese.

Ciò che aveva apparentato opere di scrittori come Domenico Mauro, Biagio Miraglia, Vincenzo Padula era stato il materiale comune elaborato nelle loro opere: le storie di banditi ribelli, cui facevano da scenario i boschi e le montagne calabresi e che gettavano una luce diversa sulla condizione di barbarie e ferocia tante volte imputata alla Calabria. I braccianti-banditi degli scrittori romantici garantivano, per la loro lontananza dalla vita civile, esperienze primitive e originarie, che avevano indotto il De Sanctis a contrapporre la naturalità del romanticismo calabrese alla convenzionalità di quello napoletano ¹⁰. Ma ancora nella *Premessa ai Racconti calabresi* del 1881, il Misasi sostiene che solo nelle classi povere e sbandate la natura antica del popolo calabrese si è mantenuta « affatto primitiva ed affatto vergine » (*Pria d'incominciare*, p. 46).

⁹ La trasformazione in *topos* letterario del pregiudizio sulla natura barbara e violenta del calabrese ha origini molto antiche, che Croce riconduceva all'opposizione dei Bruzi al dominio romano; cfr. B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1948, pp. 287-290, e per la bibliografia sull'argomento R. LIBRANDI, *Calabria, in L'italiano nelle regioni*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET 1992, pp. 751-797, a p. 755.

¹⁰ F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, in *Opere*, XI, Torino, Einaudi 1953, pp. 81 sgg.; cfr. a questo proposito G. FERRONI, *La letteratura calabrese al tempo di De Sanctis*, in *Francesco De Sanctis nella storia della letteratura*, Bari, Laterza 1984, 2 voll., I, pp. 35-55. La continuazione di toni e motivi romantici era al centro del giudizio espresso da B. CROCE, *Aggiunte alla " Letteratura della nuova Italia "*, in « La Critica », XXXIV, 1936, pp. 161-182, alle pp. 180-181.

Tutto ciò si ripercuote sulle rappresentazioni dei suoi personaggi, che perdono lo slancio ingenuo delle figure create da Mauro o da Padula¹¹, per conservarne la coloritura letteraria e accentuarne la finzione. In una breve monografia sulla Sila, *Il gran bosco d'Italia*, che vorrebbe assumere i caratteri di un saggio storico-antropologico sulla Calabria, ma che indulge verso i toni della narrazione, trasformandosi in un racconto storico, Misasi espone la sua tesi sul brigantaggio meridionale, le cui origini, in antitesi con le interpretazioni più diffuse tra i meridionalisti dell'epoca, egli fa risalire non al malgoverno borbonico, ma all'epoca della dominazione romana. Da qui l'identificazione di un brigante quasi universale e atemporale che già in Spartaco trovava tratti di generosa indomabilità:

ma al certo la Sila dovette essere il rifugio di tutti i nemici di Roma e dei ribelli alla romana prepotenza. Sappiamo soltanto che Spartaco vi si ricoverò per rifarsi di una sconfitta e che ne uscì più baldo e più risoluto a viver libero e a morir libero (*Bosco*, pp. 80-81).

Il brigantaggio calabrese si letterarizzava pertanto anche nella ricostruzione storica e teorica, assumendo i contorni di una « lotta secolare tra il debole e il forte » (*Bosco*, p. 75), dove il brigante rispondeva a caratteri obbligati, intrinseci al suo stato, al di là delle singole storie e delle scelte individuali:

Il debole oppresso in nome della legge, dei privilegi, del convenzionalismo sociale, in un istante d'ira, di dolore balza nella macchia, e mettendosi fuor della legge, dei privilegi e del convenzionalismo sociale, diviene anche lui un forte, e opprime e tiranneggia e stupra e uccide alla sua volta [...] . Meglio un anno di libertà, di potenza, di godimenti che una lunga vita stentata sotto lo staffile del padrone che ne disonorava le figlie [...]. Temuto dagli uomini, amato dalle femmine, protetto dai signori, servito dai poveri, pasciuto di carni succolenti [*sic*], di vino generoso, vestito di velluto coi bottoni di oro o di argento, armato di fucili damaschinati e di pugnali con l'elsa di avorio [...] (*Bosco*, p. 77).

2. Questa raffigurazione del brigante, al centro del saggio-racconto, ritornerà regolarmente nelle opere del Misasi, come se i modi della

¹¹ F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale...*, cit., pp. 96 sgg. e 125-126.

descrizione fossero stati fissati una volta per tutte. Si veda, infatti, nel primo degli episodi che ne narrano le avventure, la rappresentazione di Giosafatte Tallarico, che anche nell'abbigliamento aderisce a un'immagine di maniera, identica a quella riprodotta nella più diffusa iconografia romantica ¹²:

Il tipo del brigante calabrese, non superato dai masnadieri che lo precedettero e lo seguirono, resta pur sempre quello di Giosafatte Tallarico [...]. In lui la forza era accoppiata alla astuzia, il coraggio alla prudenza, la ferocia alla bontà, il furto alla carità, la rozzezza ad una certa coltura (*Giosafatte*, p. 31);

nel mezzo di un cespuglio vide un uomo vestito di velluto, rilucente di bottoni d'argento coi lunghi nastri del cappello a cono svolazzanti, con la carabina ad armacollo e le pistole e il pugnale alla cintola (*Giosafatte*, p. 33);

che riprende la descrizione assai simile data nel breve racconto storico:

aveva visto passare otto o dieci individui dalla giacca di velluto con passamani verdi, rossi, turchini, dai bottoni d'oro o d'argento, dal cappello a cono di velluto con lunghi nastri svolazzanti. Avevano la doppietta a bandoliera, la rivoltella nella cinta che stringeva ai fianchi la cartucciera; e dalla tasca destra delle brache usciva fuori l'elsa filettata d'argento di un lungo pugnale (*Bosco*, pp. 99-100 e cfr. pp. 118-119).

La figura immaginaria del brigante non rispondeva soltanto alla costruzione di un personaggio letterario, ma tendeva ad accattivare la complicità dei lettori e soprattutto la benevolenza del pubblico non calabrese. Nel caso di *Giosafatte Tallarico*, tra l'altro, l'autore lasciava ipotizzare una vicenda che più facilmente avrebbe suscitato il consenso: dai pochi cenni forniti nel capitolo iniziale si ricava che il Tallarico

¹² Nella pittura meridionale preunitaria l'abbigliamento dei briganti era caratterizzato da particolari sempre uguali: cappello a cono, bottoni dorati o d'argento, passamanerie e nastri sulle giacche e sui cappelli. Nella seconda metà del secolo spariranno questi tratti comuni, ma continueranno le raffigurazioni mitizzate ed eroiche, condizionate dalla denuncia sociale e indifferenti alle sempre più numerose documentazioni fotografiche. Cfr. A.M. Fusco, *L'iconografia*, in *Brigantaggio, lealismo, repressione nel Mezzogiorno, 1860-1870*, Napoli, Macchiaroli 1984, pp. 41-50, e per le immagini pittoriche e fotografiche le pp. 101 sgg. e 243 sgg.

non era stato un bracciante povero e incolto, ma un piccolo borghese che si era fatto prete, ed era stato costretto da una società priva di leggi e di giustizia a commettere un omicidio (*Giosafatte*, p. 31 e *Bosco*, pp. 111-121)¹³. La vicenda, spacciata per autentica, è naturalmente una finzione, che contravviene peraltro a ogni proposito di documentazione storica. Nei verbali dei processi per brigantaggio, conservati presso l'Archivio di Stato di Catanzaro, si può leggere un biglietto autografo del vero Giosafatte Tallarico che per anni era stato protagonista di delitti e violenze. Egli incita il popolo calabrese a ribellarsi contro il nuovo sovrano e si serve di una lingua assai incerta, espressione non di chi aveva studiato in seminario, ma di chi si era appena accostato all'alfabetizzazione (cfr. § 9).

Non si tratta tuttavia di verificare l'autenticità della materia rielaborata dal Misasi, quanto di stabilire ancora una volta la misura realistica delle sue narrazioni. La descrizione del personaggio brigante era ancor più stereotipa e manieristica, perché più impellente era la volontà di denunciare le ingiustizie antichissime da cui era scaturita. La fissità nelle tecniche descrittive, infatti, non rimane confinata ai ribelli malviventi, ma si estende a tutte le figure del popolo calabrese che animano le opere di Misasi. Se le contadine sono lacere, soggette a lavori ingrati, ma sempre floride e insidiate dal padrone, i braccianti, i pastori, i fabbri e i carbonai sono forti e fieri, anche se avviliti dalle fatiche eccessive:

una giovane contadina, bellissima, della bellezza montanara, vestita di pochi cenci, che le lasciavano scoperto il sommo del seno ricolmo e bianco, quantunque esposto alle intemperie ed alle vampe del sole, e le gambe sottili e svelte, andava carpone fra i cespugli raccogliendo un po' di cicoria (*Giosafatte*, p. 32);

La donna era giovane e rusticamente bella; seno ampio e turgido, spalle larghe, fianchi rigogliosi; sul collo grassoccio una collana di corallo rosso (*Carbonaio*, p. 108);

¹³ Un altro romanzo era stato dedicato alle avventure del brigante Giosafatte dal napoletano Carlo Tito Dalbono (1814-1881), *Josafat. Memorie di ingiustizie subite*, Napoli, s.n.t. 1872, 2ª ed., che ne giustifica le scelte delittuose con una vendetta per il disonore subito dalla sorella e con l'obbedienza al codice morale del suo popolo.

Quel contadino era giovanissimo, contava al più 25 anni, quantunque i patimenti, gli stenti, i duri inverni l'avessero invecchiato di molto. Nell'aspetto avea qualche cosa di sinistro, ma i marcati lineamenti di quella fisionomia rivelavano a prima vista un carattere (*Cola*, p. 49);

Alto, massiccio, col collo grosso e corto, con le braccia muscolose e turgide di sangue, martellava, limava, dava di mantice, senza mai interrompersi, raccolto, pensoso, taciturno (*Mastro Giorgio*, p. 405).

L'intenzione è quella di far trasparire nell'aspetto fisico dei personaggi le loro qualità interiori e il loro destino, segnato una volta per tutte dalla nascita e dalle condizioni di vita. Anche Misasi, pertanto, si lascia suggestionare dalle mode dell'epoca e paga i suoi tributi sia all'evoluzionismo darwiniano, sia ai metodi sperimentali del Lombroso. Le passioni forti, come la gelosia o la vendetta, che spingono i suoi protagonisti ad azioni violente, ne impastano l'indole e l'educazione, e sedimentano a lungo nel loro animo finché l'exasperazione degli eventi non le conduce alla naturale esplosione. Egli ne coglie i tratti nelle figure e nelle movenze animalesche, e ne segue lo sviluppo nei trattamenti subiti, che hanno accentuato la bestialità delle condizioni di vita. Ancora una volta il procedimento è sancito dalle teorie esposte nel saggio-racconto sulle cause del brigantaggio, dove si immagina la nascita e l'infanzia del futuro bandito secondo uno schema paradigmatico: egli cresce in un ambiente abrutito, soffre di molte privazioni, coltiva l'ammirazione per chi obbedisce a leggi diverse da quelle istituzionali ed è suggestionato dall'espressione animalesca dei sentimenti:

Il figlio era cresciuto in mezzo al fango della via, nudo o coperto appena da uno straccio di camicia. Mentre il padre e la madre lavoravano in campagna, egli era rimasto a casa per custodire il porco col quale *si avvolgeva fra le immondizie*. [...] e seduto sullo zoccolo del focolare sbocconcellando un pezzo di pane di segala aveva inteso discorrere il tata delle belle cose che si veggono in città, del pane bianco come il latte, morbido come la ricotta, della carne in mostra nelle botteghe da macellaio [...]. Poi si era discorso di briganti; del nonno che era stato brigante e dopo venticinque anni di galera se ne era tornato "un uomo fatto" [...]. Il nonno, quello sì che era stato un uomo coraggioso! [...] Ricordava il giorno in cui morì il fratello, e la madre coi capelli sparsi pel volto, curva sul cadavere, *guaendo* di dolore (*Bosco*, pp. 98-99 e 101).

Tuttavia nel passaggio dalla teorizzazione più o meno antropologica alla trasfigurazione letteraria, la ricerca delle sembianze animalesche, dei movimenti e dei gesti rivelatori di passioni incontrollate si trasforma, nelle pagine di Misasi, in una tecnica descrittiva abusata e stereotipa. Se ne fa un uso esasperato in particolare nella novella di *Cola il lupo*, il cui protagonista porta già nel soprannome i segni della sua storia, diversamente dai personaggi dei *Malavoglia*, i cui nomignoli, frutto di osservazioni più attente, rinviano a un complesso incrocio di tradizioni popolari ¹⁴.

Aveva nelle movenze qualche cosa di elastico e di strisciante, e nel camminare quel non so che di incerto e di sospettoso proprio ai lupi ed alle volpi (*Cola*, p. 49);

La falda anteriore della gonna, rialzata ed annodata alla cintola, lasciava veder la camicia che le scendeva fin giù alla caviglia, e si appiccicava al corpo fino a delineare le forme pingui e robuste della giovinetta, il cui viso, rosso pel caldo, imperlato di sudore, con le ciocche nere dei capelli sparsi sul fronte e sulle guance, avea un'impronta di bellezza forte e insieme selvaggia (*Cola*, p. 62);

Quell'uomo che colla schiuma alla bocca, con gli occhi iniettati di sangue come quelli d'una bestia feroce, ferito nel petto e nella gola, steso a terra grugniva come un porco che si scanna, era niente meno che il capo brigante Pietro Grillo (*Cola*, p. 67).

La predilezione di Misasi per le situazioni estreme, la tendenza a rappresentare atmosfere torbide e sentimenti anormali conciliano una moda letteraria, più tardo romantica che realista, con le vecchie tematiche degli scrittori calabresi esaminati dal De Sanctis. Fin dalle prime novelle pubblicate sul « Corriere del Mattino », dove nel 1881 era apparso *Cola il lupo*, egli aspira a far conoscere un mondo di autentici primitivi, testimoni di una civiltà arcaica sconosciuta alla gran parte d'Italia, capaci di stupire per la loro esemplarità. La ricostruzione immaginaria del concepimento del brigante condensa tutti i tratti finora individuati, con un tale accumulo di particolari da rendere

¹⁴ Cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, Firenze, Accademia della Crusca 1983, pp. 41 sgg.

improbabile una condizione di autentica povertà e disumanità. Tuttavia proprio l'eccessività della situazione sembra dare un tono epico alla nascita del brigante: è pur sempre il concepimento di un eroe, che viene sì al mondo in un tugurio, ma in un tugurio « aperto a *tutti i venti* », ed è il frutto di due corpi dominati dall'istinto, ma dotati dalla natura di tutta la sua forza:

Poi, stanchi per le fatiche durate, si erano stesi in sul giaciglio insieme coi figliuoletti; e dal connubio di quelle due miserie, di quei due corpi che natura aveva fatto rigogliosi e gagliardi, da quel connubio celebrato fra le umide ed ammuffite mura di un tugurio aperto a tutti i venti, fra il tanfo del sudiciume e il sordo grugnito del maiale sdraiato sotto il letto, era nato un figlio che esser doveva il prodotto fisico e morale di quel sudiciume, di quella miseria di quell'abrutimento (*sic. Bosco*, pp. 97-98).

È inutile sottolineare come la qualità artistica risenta negativamente di questa insistenza e dell'accettazione supina della peggiore scrittura zoliana. Erano state influenze ben presto confinate dai maggiori veristi italiani, a favore di una narrazione più misurata, lontana dagli effetti clamorosi¹⁵. Ma i caratteri e i limiti della prosa del Misasi sono dati soprattutto dall'incapacità di elaborazioni originali, dalla fretta e dallo scarso rigore della scrittura, dalla produzione sovrabbondante che troppo spesso lo relega tra gli scrittori d'appendice. La tendenza a cadere nello stereotipo, a riproporre scenari scontati non è determinata soltanto da una visione tardoromantica della società calabrese o dall'atteggiamento passivo verso le mode dell'epoca, ma dalla ripetitività tipica di una certa

¹⁵ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in « Filologia e Critica », VII, 1982, pp. 198-266, in particolare le pp. 215-217 e la nota 31, dove si ricorda il progressivo abbandono del Capuana dei modi del naturalismo zoliano e la critica del Verga ad alcune indulgenze in questo senso nella prima redazione della *Giacinta*. Per le descrizioni stereotipe, dai particolari sovrabbondanti, e per le atmosfere morbose e tardoromantiche nei romanzi giovanili del Verga, cfr. R. VERDIRAME, *Le due redazioni di " Tigre reale "*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del secondo Convegno di studi (Catania 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 159-192, in particolare pp. 166 sgg., e M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori 1989.

letteratura di consumo. Non è solo la descrizione dei personaggi a risentire di conformismo nella scelta degli attributi fisici e morali: ogni ambiente e ogni circostanza sono disegnati secondo le aspettative più consuete del lettore. Lo denota il ricorso a un'aggettivazione esuberante e sempre uguale, tesa a enfatizzare le situazioni e gli stati d'animo. In particolare la determinazione della forza fisica e passionale, della sofferenza e della povertà sembra muoversi entro una gamma lessicale molto limitata, dove la necessità di marcare l'eccesso o di raggiungere il patetico limita ancor più la scelta:

la sua persona ne aveva la forza *aspra e ruvida* (*Mastro Giorgio*, p. 405);

coll'inflessione più dolce che seppe dare alla sua voce *aspra* le disse (*Cola*, p. 53);

la sua fisionomia avea qualche cosa di più *truce* del solito; attraverso le *aspre e nere* ciocche (*Cola*, p. 57);

avea gli *occhi accesi e rossi* che si fissavano *truci e minacciosi* su massaro Antonio (*Cola*, p. 67);

il viso *chino* [...] era *truce e sconvolto*. Non mai come in quella notte la gran voce *metallica* della fucina avea squillato più *aspra e sinistra* [...] P'afferrò pel braccio, e risoluta, con voce *aspra e secca* (*Mastro Giorgio*, p. 408);

quantunque gli *occhi* fossero ben *truci* (*Giosafatte*, p. 36);

se la vedeva lì davanti, con le carni nude, gli *occhi sfavillanti*, e allora la vista si faceva *torbida* (*Carbonaio*, p. 109);

lo guardava con gli *occhi lucenti* (*Carbonaio*, p. 110);

guardava con *occhi torbidi* quella donna (*Carbonaio*, p. 111);

si era alzato, ansante, cogli *occhi torbidi* (*Carbonaio*, p. 112);

li guardava non veduta, con gli *occhi fiammeggianti* d'odio (*Corvi*, p. 120);

le scoccò un bacio *ardente* fra i due occhi (*Cola*, p. 50);

sulle quali Cola ritto in piedi fissava i suoi sguardi *ardenti* (Cola, p. 62);

con le *spalle larghe* un po' curve e il *torace ampio* (Giosafatte, p. 33);

la *robusta* figura dalle *spalle ampie*, dall'*ampio torace* (Giosafatte, p. 90);

Il *petto largo e velloso* del fabbro ansava gonfiandosi (Mastro Giorgio, p. 408);

la *povera* ragazza ne se sentiva frustate le carni (Giosafatte, p. 32);

perché non manchi a me ed alla *povera* mamma un tozzo di pane (Giosafatte, p. 39);

non per me, no, desideravo un po' d'agiatezza, ma per la *povera* sorella mia (Giosafatte, p. 86);

solo era vivissimo nel cuore di una *povera vecchia* sua nonna (Corvi, p. 117);

la *povera* contadinella, pur sempre *lacerata e sparuta* (Giosafatte, p. 36);

cercando di ravvivare col soffio la *tenue* fiamma che doveva far cuocere la *magra* minestra di erbe o di patate, mentre i fanciulletti, *laceri, freddolosi* guardavano (Bosco, p. 97);

vestiva una *lacerata* camicia di tela (Carbonaio, p. 106);

un ragazzo *lacerato e malaticcio* mi chiese l'elemosina (Cola, p. 55);

mamma è *vecchia* ed è *malata* (Giosafatte, p. 34);

e la *povera* mamma *malata* doveva alzarsi di buon mattino (Giosafatte, p. 36).

Le banalizzazioni, le scelte facili si ripropongono anche all'apparire della natura, i cui paesaggi sfuggono alla ripetitività degli aggettivi, ma non alla convenzionalità delle tinte forti ¹⁶:

¹⁶ Tratti convenzionali si incontrano anche nelle descrizioni paesaggistiche del primo Verga; cfr. C. RICCARDI, *Da "Storia di una capinera" a "Padron 'Ntoni": evoluzione tematica e stilistica*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti..., cit., pp. 63-73, in particolare le pp. 65-67.

La bruma *gelida* spirava dalla Sila fischiando fra gli *alti* pini [...] per la montagna *deserta* regnava quel silenzio *soleme* dell'inverno (*Giosafatte*, p. 32);

nulla turbava il silenzio *soleme e malinconico* di quel luogo (*Cola*, p. 74);

avevano inteso sul loro capo l'*acuto* gracchiare di un volo di corvi (*Corvi*, p. 113);

col vento *furioso* che squassa le cime dei castagni e *subiti* scoppi di folgori *guizzanti* tra nube e nube (*Corvi*, pp. 118-119);

le nuvole *nere* portate dal vento fuggivano scoprendo l'azzurro *luminoso* del cielo d'autunno (*Corvi*, p. 120);

Pali *nere e lucenti* balenavano al sole (*Corvi*, p. 120).

Le descrizioni esuberanti bandiscono ogni essenzialità e l'assenza di toni medi contribuisce a ridurre la trasmissione di conoscenze al lettore. La raffigurazione di ambienti e personaggi si muove tra i poli opposti dell'aggettivazione che esalta l'eccessività degli attributi, e dei suffissi diminutivi che coinvolgono la sfera affettiva del pubblico. Il loro ricorso, soprattutto nel dipingere la scena in cui si svolge l'azione, sembra ricreare l'andamento di un racconto favolistico, ma in questo contesto narrativo ottiene spesso un effetto stucchevole:

Una *lucernetta*, pendente da una *cordicella* assicurata al soffitto, dava luce [...]. Una *scaletta* metteva nella stanza sovrastante alla taverna ove dormiva la *famigliuola* del bettoliere (*Giosafatte*, p. 89);

Una *porticina* metteva alla *cameretta* che aveva due *lettucci* (*Carbonaio*, p. 406);

accese un *lumicino* e avvicinosi alla *fanciulletta* (*Carbonaio*, p. 406);

Infatti aveva visto biancheggiare tra il fosco della montagna una *casetta* di terrieri [...] alla quale si accedeva per una *scaletta* (*Corvi*, p. 119).

Che si tratti di tecniche in comune con la prosa d'appendice lo dimostra il ripetersi della suffissazione diminutiva nelle presentazioni

dei gesti e delle figure femminili. Sono descrizioni rintracciabili, tra l'altro, in tante pagine della Serao e, come spesso accade in questo genere di letteratura, mancano di connessioni convincenti con l'impianto narrativo. La prosa, stipata di particolari, si gonfia a dismisura e, privilegiando un certo lessico, lega i personaggi femminili a un'atmosfera svenevole. Misasi vi ricorre sia per le contadine dei racconti calabresi, sia per la signora borghese, protagonista di una novella di ambientazione cittadina come *Coscienza di medico*:

Ella intanto alzò una gamba per calzare la *scarpettina* nuova di *vacchetta* (*Carbonaio*, p. 111);

rispose lei con una *smorfietta* da contadina *civettuola* (*Cola*, p. 61);

Giaceva sopra un largo divano sormontato da un *padiglioncino* di velo, e poggiava la bellissima *testina* bionda sopra un guanciale di seta trapunto a fili d'oro. I *piadini*, calzati di pantofole di seta azzurra con ricami in perle, sbucavano dai ghironi del camice [...]. Era *piccolina* [...]. Due grandi occhi di bimba lucevano febbrilmente nel *visetto* bianco [...] con due *manine picciolette*. [...] ceste di fiori, vasi di piante esotiche, *poltroncine*, *divanetti*, specchiere, vassoi di argento e di cristallo ne formavano gli arredi (*Medico*, pp. 7-8).

Proprio *Coscienza di medico* mostra l'indipendenza dello stile di scrittura del Misasi dalle esigenze di denuncia sociale o di documentazione realistica di una civiltà primitiva: anche qui, sebbene contenuti e ambientazione siano del tutto diversi, si ripresentano gli stessi caratteri della sua prosa. Protagonista del racconto è un medico, che, seguendo ancora una volta le mode letterarie, Misasi delinea come figura positiva e razionalistica¹⁷. In realtà la vicenda immaginata capovolge situazioni narrative analoghe: il dottor Giorgio Pisani, medico giovane e brillante, si innamora di una sua paziente, moglie di un ricco marchese. Al contrario di quanto

¹⁷ Anche il protagonista di un romanzo pubblicato nel 1921 dal Misasi, *Il dottor Andrea*, Milano, Treves, è un medico. Ma nonostante sia proprio la sua professione a risolvere l'intricata vicenda della sua vita e a dimostrarne la nobiltà agli occhi della donna amata, l'opera non è centrata sul ruolo del medico e non vi sono più suggestioni positiviste.

avveniva nella *Madame Bovary* o nella ricostruzione più dimessa della *Virtù di Checchina* della Serao¹⁸, la giovane donna è anch'ella nutrita di sogni e suggestioni romantiche, ma soffre per la grossolanità di un marito che, diversamente da Charles Bovary o da Toto Primicerio, appartiene alla classe aristocratica senza avere il fascino dell'uomo di cultura o di scienza. Anche il contrasto fra la malattia fisica della donna, che secondo un altro *topos* dell'epoca soffre di tisi, e la malattia dei sentimenti è risolto in modo inconsueto. Se il marito di Emma Bovary, così come quello di Checchina, ripropongono una situazione non nuova nelle vicende amorose della letteratura e ottusamente pensano di curare con veri medicinali i mali del cuore, l'amante medico Giorgio Pisani vive questo dissidio come un dramma della coscienza. Egli sa bene che la guarigione dell'anima richiederebbe la soddisfazione del loro amore, ma è ugualmente consapevole che ciò contrasterebbe la salute del corpo, per la quale egli stesso ha prescritto un'astinenza assoluta. La vicenda sfocia in un conflitto troppo esile fra l'etica professionale e i sentimenti, e non fra questi e i convincimenti morali: Giorgio Pisani, obbedendo alla sua « coscienza di medico », si asterrà dalla passione per scongiurare l'aggravarsi della malattia fisica.

Tanto l'origine del conflitto quanto la sua risoluzione appaiono pretestuose, tutte giocate su un divario improbabile tra le leggi che governano la vita dello scienziato e quelle dell'uomo, come se solo le prime fossero veramente rigide e inviolabili. Il protagonista della novella, fedele alla sua immagine di positivista, non è affatto sfiorato dalle implicazioni umane e morali dell'adulterio, bensì dalla contravvenzione all'obbligo prioritario di guarire il corpo, come sottolinea con enfasi esagerata la giovane marchesa:

« Sì, avete ragione, voi siete il medico del corpo, e purché il corpo viva, non importa se lo spirito muore. [...] Ma che importa a voi, uomini della scienza, di quel che soffre lo spirito! (*Medico*, p. 21).

¹⁸ Cfr. F. BRUNI, *Nota introduttiva* a M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. XXXI e *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa...*, cit., p. 205, e v. A. DI BENEDETTO, *Flaubert in Verga*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, 2 voll., I, pp. 85-101, a p. 85.

È un'altra forzatura che tende allo stereotipo: così come i contadini e i briganti posseggono, senza alcuna esclusione, tutti gli attributi che più è dato aspettarsi, anche il medico naturalista non sfugge a un eccesso di caratterizzazione, basato su luoghi comuni ai limiti della caricatura. Basterà notare la serie di termini medici e anatomici nella descrizione dei suoi gesti o nell'osservazione di chi lo circonda, inserita per farci credere che l'occhio 'scrutatore' sia quello dello 'scenziato', ma è sempre l'immaginazione del Misasi che forza la sensibilità del personaggio:

entrò il marchese, un uomo in sulla cinquantina, grosso e acceso in viso come un *pletorico* (p. 6);

ne cercò l'*arteria* e stette pensoso a *contarne i battiti* (p. 9);

alle parole di lui fremeva in tutte le *fibre* e si stendeva vieppiù sul divano col bel corpo palpitante e i *nervi* in sussulto (p. 14);

Non era forse una *femmina* come tutte le altre, fatta di carne e di *cartilagini*? Quante non ne aveva visto del tutto nude, distese sulla *tavola anatomica*, più ben fatte forse di quella *donnina*, rôsa nelle *viscere* da un male incurabile? (p. 15).

In particolare, nell'ultimo esempio, il sostantivo *femmina* non è un meridionalismo più o meno consapevole (cfr. § 4), ma una scelta lessicale precisa, che rimanda alla distinzione scientifica della specie umana e si contrappone a *donnina*, dove il diminutivo sottolinea nuovamente il passaggio alla sfera degli affetti. Tuttavia l'attrito che si vorrebbe creare tra la fredda razionalità dell'osservatore e l'incontrollabilità istintiva dell'innamorato risulta falsato proprio dall'incapacità del medico di dare altro che spiegazioni scientifiche: anche nel pieno della tempesta passionale, quando dovrebbe governare l'irrazionalità, egli cerca risposte nella propria conoscenza: « Schopenhauer direbbe, pensava lui nel giudicar sé stesso, che il fluido di quel corpo per legge fatale tenda a fondersi col mio » (p. 13). La citazione di Schopenhauer non può essere casuale e forse si aggiunge ai particolari che il lettore si aspetta dalla raffigurazione letteraria del medico, il solo tra gli scenziati che non può dimenticare i valori dell'uomo.

3. Si è già visto come le intenzioni del Misasi di estromettere dal racconto la fantasia e il punto di vista dell'autore siano spesso smentite da molteplici modalità di intervento nella narrazione. Ma se per documentare i fatti, denunciare le ingiustizie sociali o cercare il consenso l'intromissione avviene consapevolmente, in altri contesti l'affacciarsi dell'autore spezza inavvertitamente l'andamento narrativo. In più di un'occasione Misasi vorrebbe che l'osservazione della realtà giungesse attraverso il filtro del personaggio, grazie alla tecnica, così ben sperimentata nei romanzi di Verga, del discorso indiretto libero. Anche qui tuttavia pesano sia la frettosità della scrittura, sia lo scarso rigore nel riprodurre i procedimenti innovativi della prosa coeva. Il difetto più frequente nell'uso dell'indiretto libero da parte del Misasi è l'incapacità di reggere fin in fondo la sequenza e di renderla uniforme nella scelta dei tempi verbali o del lessico. Basterà un solo esempio dal *Giosafatte Tallarico* per comprendere come lo scarto improvviso spezzi l'andamento della prosa, facendo emergere suo malgrado il punto di vista dell'autore:

— Che fosse davvero il diavolo? le aveva detto la madre una sera [...]!

Ob no, non era il diavolo, con quella voce così dolce quando le parlava e con quel sorriso così buono, *quantunque* gli occhi fossero ben *truci* e nei momenti di collera dovessero far paura. Oh, no, lo sentiva bene, non era il diavolo, il quale infine non regala così cento ducati per un tozzo di pane e una fetta di lardo. Bene è vero che *la povera figliuola* era sempre assai misera e per *sostentare sé* e *la povera mamma malata* doveva alzarsi di buon mattino e camminar lunghe ore per raccogliere un po' di cicoria o un canestrone di funghi, ma qual colpa *ci aveva* lui? *Lui glieli* aveva dati in tante belle monete d'oro *i cento ducati*, e se quell'*infame* del parroco glieli aveva rubati di chi era la colpa? (*Giosafatte*, pp. 36-37).

Protagonista della scena è la giovane contadina aiutata da Giosafatte nel primo degli episodi sulla sua vita. Ella non ne conosce l'identità e ne conserva un ricordo idealizzato, di benefattore misterioso, che contrasta con i timori della madre e con le bugie del parroco. Il passaggio all'indiretto libero è segnato sia dall'inserzione di una risposta interiore della contadina alla madre, sia dalla costruzione della stessa risposta, che si apre, come in un discorso diretto, con un'inten-

riezione esclamativa, ma continua esponendo il pensiero della ragazza al tempo imperfetto¹⁹. L'incongruenza è data dall'apparizione improvvisa del sintagma *la povera fanciulla*, mentre un uso coerente dell'indiretto libero avrebbe richiesto l'espressione del soggetto tramite il pronome. Si crea così un ritorno al narrato, che si presenta tanto più brusco quanto più inconsapevole. L'involontarietà non è provata dall'assenza di un nuovo capoverso, ma soprattutto dalla chiusura della nuova sequenza che, senza soluzione di continuità, ripropone il pensiero della protagonista in indiretto libero e genera sbalzi poco convincenti. Non serve a salvare la coerenza l'inserimento di tratti del parlato (*ci aveva; lui glieli aveva dati... i cento ducati*) o di regionalismi (*infame*, cfr. § 4), che stridono con l'affiorare della lingua di Misasi nell'aggettivazione ricorrente (*truci, povera, malata*) e nel lessico elevato (*quantunque, sostentare*).

Salti nell'andamento e nello stile, connessioni incongruenti caratterizzano quasi tutte le narrazioni in cui Misasi vorrebbe rimanere dietro le quinte. Egli si cimenta, almeno in una novella, con il punto di vista della collettività, che dovrebbe presentarci fatti e personaggi filtrando l'intrecciarsi degli avvenimenti attraverso la cultura e il modo di pensare di un intero paese. È ancora una prova dell'adesione dell'autore alle tendenze narrative dell'epoca, ma anche in questo caso egli svela un'assimilazione parziale e un'assenza di rielaborazioni originali. La capacità del Verga di far emergere nei *Malavoglia* i pensieri della comunità paesana dipende strettamente dalla rinuncia a un romanzo con protagonista unico o con pochi protagonisti e dalla scelta per una trama retta da una pluralità di personaggi²⁰. Tutto ciò facilita, sia pure con modalità di volta in volta diverse, il mantenimento di un unico punto di osservazione, a tutto vantaggio della coerenza espositiva. I romanzi e i racconti di Misasi non si costruiscono mai sulla coralità dei personaggi, e la visione della collettività, quando è chiamata in causa, non si inserisce in modo fluido e inavvertito.

¹⁹ Cfr. P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga*, in « Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana », IV, 1977, pp. 5-29, a p. 15; per i numerosi studi sull'indiretto libero mi limito a rinviare a G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"*, ora nel volume dello stesso autore *La lingua dei "Malavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 1-89, in particolare le pp. 10-26 e la bibliografia ivi indicata.

²⁰ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa...*, cit., pp. 227-228, e la bibliografia ivi cit.

Protagonisti del racconto *I corvi*, per esempio, sono due contadini che, dopo aver ucciso e nascosto il corpo di un amico, saranno s̀coperti e denunciati dalla nonna di quest'ultimo. La trama, piuttosto semplice, ruota tutta intorno alla scomparsa misteriosa della vittima, sulla quale la piccola comunit` costruisce ipotesi e sospetti. L'intreccio dei fatti ` interrotto dalle considerazioni del villaggio, attraverso le quali il lettore pu` risalire alle vicende e alle cause che hanno provocato il delitto. La strategia narrativa, sebbene non nuova, si rivela efficace, perch` consente di ricomporre l'interezza della *fabula* e le storie dei personaggi evitando un'esposizione piatta e lineare. Tuttavia le ricostruzioni della collettivit`, che nelle intenzioni dell'autore dovrebbero svolgersi con i toni, le immagini, gli ammiccamenti di una comunit` paesana, difettano proprio nell'espressione linguistica, discontinua e disomogenea.

Nei *Malavoglia* il commento corale ` segnalato per lo pi` da un inciso impersonale espresso dalla terza persona plurale del verbo *dire*: « dicono » o « dicevano in paese », talvolta con il soggetto indefinito « tutti dicono ». Escludere la forma impersonale *si dice* raggiunge il duplice scopo di tenere in vita un soggetto narrante, non ben determinato, ma pur sempre identificabile, attraverso il plurale, nella molteplicit` degli abitanti di Acı Trezza, e di far s` che il narratore non appaia e non si confonda. Si veda al contrario la soluzione adottata da Misasi, che annuncia palesemente, ma forse involontariamente, la commutazione tra il piano del narratore e quello del coro dei personaggi:

Se ne dicevan tante di quella sparizione: *qualcuno sosteneva* che Santo fosse partito per l'America, ma *i pi` erano increduli*: non aveva portato con s` n` gli abiti nuovi, n` le scarpe nuove, n` quel po' di biancheria che le sorelle gli avevan cucito. E poi, giunto in America, si sarebbe fatto vivo con una lettera, con un saluto; ma i giorni passavano, passavano i mesi e di Santo Molinaro *non si sapeva nulla*, e s` che era un buon figliuolo, il cui unico difetto, *scusabile in un giovane*, di andar un po' troppo appresso alle gonnelle, era compensato da tante virt`. *E poi si sapeva* che voleva un gran bene a suo padre e alle sue sorelle e non si poteva comprendere quel silenzio che lasciava i poveretti *in tanti atroci dubbi*. Manco Massara Grazia, la moglie di Pietro Cimelli, il mugnaio di Figline, la quale gli era cugina e aveva fatto all'amore per tanti anni con lui, ne sapeva nulla, e s` che Santo Molinaro era assai *tenero di lei*, assai tenero, *quantunque ella se ne fosse mostrata immeritevole* con l'aver sposato Pietro Cimelli, mentre Santo era soldato (*Corvi*, pp. 114-115).

L'attacco non è immediato, perché le notizie non sono subito riferite, e l'enunciato impersonale (« Se ne dicevan tante ») assume valore cataforico, preannunciando la sequenza piuttosto che indicarla insinuandosi inavvertitamente tra le parole dei paesani (« tutti dicevano »). Prima di sapere cosa « si dice », il lettore è informato dell'esistenza di due diversi partiti, e solo successivamente l'indiretto libero si scioglie per riferire le idee degli « increduli ». Si inserisce bene, al contrario, la ripresa dell'impersonale, *si sapeva*, grazie all'avvio di stile colloquiale con la coordinazione *e poi*, che ha funzione esplicativa. Nei commenti, tuttavia, che dovrebbero sancire i sospetti collettivi con le considerazioni scontate della mentalità contadina, si affaccia la morale dell'autore sottolineata da una lingua un po' troppo arcaica e letteraria: « scusabile in un giovane »; « in tanti atroci dubbi »; « era assai tenero di lei »; « quantunque [...] immeritevole ».

4. Interessi e suggestioni, ma anche incoerenze e disomogeneità ricostruiscono il lavoro di uno scrittore vivace, sensibile alle novità e alle mode letterarie, ma frettoloso e disattento nell'aderirvi. Manca soprattutto nelle opere di Misasi un progetto linguistico in grado di rappresentare la materia rielaborata della realtà calabrese. Nonostante la nomina a insegnante di lettere italiane, che avrebbe esercitato dopo il 1884 nei licei calabresi, egli aveva interrotto gli studi superiori molto presto²¹, e aveva completato la sua formazione letteraria da autodidatta. Ciò si riflette, tra l'altro, nelle idee approssimative su funzioni e caratteri di una lingua che trapelano fra le sue dichiarazioni. Per una curiosa interpretazione, infatti, ritiene che il proprio dialetto sia il più vicino alla lingua italiana, perché se al linguaggio del contadino calabrese si togliessero « l'accento, le sincopi, le aspirazioni e lo scambio delle lettere », si avrebbe un italiano « purissimo e nobilissimo » (*Pria d'incominciare*, p. 47). Solo « l'accento » differenzia la lingua nazionale dal calabrese, le cui parole (quasi si trattasse di una prerogativa) sono nella gran parte « di derivazione greca o latina » (*Bosco*, p. 126). Anche

²¹ V. L. IANNUZZI, *Nota biobibliografica*, cit., p. 33.

il dialetto calabrese, del resto, non sfugge a un'aggettivazione stereotipa che lo classifica come « aspro » o di « maschia espressione » (*Bosco*, p. 126; *Pria d'incominciare*, p. 47), contrapposto a una lingua nazionale inutile anche come mezzo di elevazione sociale, dal momento che l'istruzione non ha il potere di contrattare la miseria materiale:

E non mi dite che oggi si pensa anche a quei miseri figli delle montagne con leggi apposite e con l'istruzione obbligatoria. O sì! dopo imparato che *b* ed *a* suona *ba* ne sapranno quanto prima; e non sarà certo quel po' di abbici [*sic*], appreso chi sa come, che li salverà dall'abbruttimento, che darà loro il fuoco nell'inverno, un pane quotidiano, che non sia fatto di terra, e vestimenta che non siano cenci brulicanti d'insetti (*Pria d'incominciare*, p. 47).

La vaghezza delle idee linguistiche si riflette anche sulla prosa di Misasi, che sembra possedere un unico strumento adattabile a tutte le situazioni comunicative. Lo stesso impasto eterogeneo caratterizzato dai frequenti arcaismi e, come si è visto, da una retorica di facile effetto, si ritrova in tutti gli scritti, senza distinzione di generi e contesti. Anche i regionalismi e i tratti del parlato che si insinuano tra i dialoghi dei personaggi sono inseriti in modo estemporaneo e poco si amalgamano con una lingua tendenzialmente libresca. Molto spesso certe scelte lessicali sono ostentate grazie all'introduzione di vere e proprie espressioni dialettali: « un vero *chiappo di mpiso*:²² lo conosco » (*Giosafatte*, p. 34); o anche per

²² In calabrese *chiaccu de mpisu* (da CAPULUM, letteralm. 'cappio di appeso') con il significato di 'avanzo di forca'; cfr. G. RHOLFS, *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*, Ravenna, Longo 1977 (d'ora in poi la sigla NDDC), s.v. *chiaccu*. Sciolgo qui le sigle degli altri dizionari consultati per lo spoglio lessicale di Misasi e Padula: VDC = L. ACCATTATIS, *Vocabolario del dialetto calabrese*, Cosenza 1895-1898, rist. anast. con presentazione di C. Grassi e L.M. Lombardi Satriani, Cosenza, Pellegrini 1977; TB = N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1865-1879, nuova ed. con presentazione di G. Folena, Milano, Rizzoli 1977, 20 voll.; GB = *Novo vocabolario della lingua italiana*, Firenze 1870-1897, rist. anast. con presentazione di G. Ghinassi, Firenze, Le Lettere 1979, 4 voll. (Giorgini-Broglio); RF = G. RIGUTINI, P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbèra, 1^a ed. 1875; P = P. PETROCCHI, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1887-1891, 2 voll.; GDLI = S. BATTAGLIA (e ora G. BARBERI SQUAROTTI), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961...

mezzo di regionalismi così marcati da escluderne l'occultamento nella lingua:

E *tata* come si chiama? *Tata* è morto (*Giosafatte*, p. 34); ho avuto in regalo da alcune comari certe *sopressate* (*Giosafatte*, p. 91); *moglieta* intanto [...]. *Mogliema* è *mogliema* (*Carbonaio*, p. 106); Mandalo via, mandalo via, ti pare *mo*? (*Carbonaio*, p. 108); O figlio di *sciamberga* (*Bosco*, p. 101); quando nell'aia o attorno al *focolaro* si discorreva di quella sparizione (*Corvi*, p. 115)²³.

Quando prevale l'intenzione di occultare o rendere impercettibile la giuntura con gli altri elementi del discorso diretto e in qualche caso dell'indiretto libero, Misasi preferisce colorare di una patina regionale la sintassi, per lo più abbondando nell'uso del passato remoto anche dove non sarebbe indispensabile, o modificando l'ordine italiano delle parole secondo l'uso meridionale:

Quest'anno non abbiamo nemmeno il porco; lo *vendemmo* per pagare il padrone della casa (*Giosafatte*, p. 34);

se è del diavolo, diceva, rischiamo un bel giorno di svegliarci tra le vampe dell'inferno; se invece *fu* Tallarico che te le *donò* [...] (*Giosafatte*, p. 38);

Verrai con me, non è vero? Non *fu* colpa mia se ti *lasciai* (*Mastro Giorgio*, p. 409);

era anche maliziosa e *civettuola assai* (*Corvi*, p. 115);

il parroco è *ricco assai* ed è *potente assai* (*Giosafatte*, p. 39);

²³ *Tata* è voce registrata anche in TB, GB, P, RF, come termine infantile per nominare i compagni e i fratelli o, quando si apprende a parlare, tutti coloro che non si sa chiamare in altro modo. Ma è ancora viva nel dialetto calabrese per designare il 'padre' (cfr. NDDC s.v.). *Moglieta/-ma* registra l'enclisi del possessivo frequente in molti dialetti meridionali, ma la forma del calabrese è *muglierema*, NDDC s.v. *mugliere*. Per *sopressate* (cal. *suppressati* 'salami messi in soppressa') e *sciamberga*, penetrato nell'italiano regionale dallo spagnolo *chamberga* 'finanziaria, giubba lunga' e attestato, a partire dall'Ottocento solo in autori meridionali, cfr. NDDC e GDLI, s.v. *giamberga*. *Focolaro* è adattamento fonetico del cal. *focularu* 'focolare', con metaplasmo di declinazione (v. NDDC, s.v.).

anche per Giovanni, che mi vuol *bene assai* (*Giosafatte*, p. 39);

E, credetemi, non per me, no, desideravo un po' d'agiatezza, ma per la povera *sorella mia* (*Giosafatte*, p. 86);

perché è una santa donna *quella sorella mia* (*Giosafatte*, p. 85),

dove la posposizione del possessivo è agevolata dall'uso enfatico del deittico *quella*.

Più marcati appaiono nella sintassi del dialogato due costrutti particolari: il primo, ancora vivo e adoperato nel calabrese con i nomi di parentela, rientra nel tipo « essere figlio a qualcuno », spiegabile forse come un dativo di appartenenza²⁴, modellato su « appartenere a qualcuno »:

eppoi era *nipote al nonno* ed *allo zio* lui (*Bosco*, p. 100);

Ora sarei *moglie a voi* (*Mastro Giorgio*, p. 407);

la moglie di Pietro Cimelli, il mugnaio di Figline, la quale *gli era cugina* (*Corvi*, pp. 114-115).

Il secondo consiste nell'uso di *avere* come ausiliare di verbi intransitivi e riflessivi, comune a molti dialetti meridionali, ma coincidente, soprattutto per alcuni predicati, con esempi della lingua letteraria più antica²⁵:

Un giorno o l'altro *se l'avrebbe portata* via, in America [...]. Come *se l'avrebbe godute* le bellezze di comare Grazia (*Corvi*, p. 112);

I più credertero che Santo Molinaro [...] *avesse emigrato* in America (*Corvi*, p. 113);

Se l'avea fatti bene i conti quella faccia d'impiccato! (*Cola*, p. 55),

dove la coincidenza con l'italiano antico sembra sottolineata dall'imperfetto *ea* (cfr. § 5).

²⁴ Cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi 1966-1969, 3 voll., III, § 640.

²⁵ Ivi, §§ 729 e 731; v. anche GDLI s.v. *emigrare*.

I regionalismi più diffusi, comuni a tutta l'area dei dialetti meridionali, e che ci aspetteremmo in misura maggiore, sono al contrario molto rari: si limitano per lo più alla presenza del pronome femminile soggetto *essa*, minoritario tuttavia rispetto a *ella*, all'uso di *femmina* con il significato di 'donna' (in *Corvi*, p. 118 anche *mala femmina*), e di *infame* con quello di 'traditore'. La causa è forse spiegabile con la necessità di non sbilanciare troppo una lingua che tende a non distinguere tra le situazioni narrative e si appiattisce su un registro aulico e arcaizzante. La preferenza del Misasi va pertanto a quelle forme registrate come letterarie o fuori dall'uso nei dizionari dell'epoca, ma attive nell'italiano regionale, o a quelle parole vive sia nella lingua nazionale sia nel dialetto, ma con diverso significato. In questi casi non è sempre facile stabilire quanto sia frutto di un'operazione consapevole e quanto appartenga alla lingua stessa del Misasi che, a giudicare dalle sue teorie, non doveva essere un osservatore attento ai cambiamenti linguistici, e sembrava indifferente ai dibattiti fra critici e scrittori postunitari sull'inadeguatezza dell'italiano letterario.

Alcune scelte lessicali, infatti, non ricorrono, come i regionalismi più evidenti, soltanto nel dialogato o nell'indiretto libero, ma appartengono all'intera prosa narrativa. Nella storia romanzata sulla Sila e le origini del brigantaggio, per esempio, anche le pagine a carattere espositivo presentano forme come *un'ombrella* o *il lepre* (*Bosco*, pp. 66 e 67), per le quali solo TB riporta esempi dalla lingua antica in cui le due voci appaiono rispettivamente al femminile e al maschile (v. anche GDLI), mentre in GB, P e RF non sono affatto registrate. La scelta per la forma arcaica trova riscontro nella morfologia del dialetto calabrese, per la quale i due sostantivi hanno genere opposto a quello dell'italiano, *lièpuru* / *lepru*, *umbrella* (NDDC).

È più probabile che sia intenzionale l'uso di *manco* al posto di 'nemmeno', registrato come letterario o poco comune da GB, P e RF, ma privo di forme alternative nel calabrese (*mancu* NDDC). Ma è difficile stabilire se un regionalismo semantico così raro come *fare parole*, presente nel narrato di una novella (*Corvi*, p. 113), e adoperato con il senso di 'venire a parole', sia del tutto consapevole²⁶.

²⁶ TB e GB registrano la locuzione *fare parole*, senza notazioni particolari e con il significato di 'parlare'; P la relega tra le voci arcaiche, ma sempre con lo stesso significato. Per l'uso calabrese di *fare parole* nel senso di 'bisticciare', cfr. VDC, s.v. *parola*.

5. A rendere incerto il giudizio circa la volontà o meno di inserire alcuni regionalismi contribuisce anche la frettolosità con cui Misasi compose e pubblicò le sue numerosissime opere, trascurando spesso di correggerne le bozze e di arginare così i refusi tipografici che affiorano anche nelle prime edizioni. Talvolta persino l'impianto narrativo risente di una mancata revisione, come nel racconto *Cola il lupo*, dove in un primo momento si legge che il promesso sposo della protagonista ha ereditato alla morte del padre, Peppe il guardiano, una grossa somma di denaro, ma poco dopo lo stesso personaggio ritorna in vita per fare donazione di un fondo al figlio:

Giovanuzzo è un buon figliuolo; alla morte di Peppe il guardiano ereditò più di quattrocento ducati.

Io [...] dò duecento ducati, il letto ed il corredo, e Peppe il guardiano farà donazione del suo fondo (*Cola*, pp. 55 e 59).

La produzione sovrabbondante, gli studi tralasciati e affidati all'estemporaneità impedirono un *labor limae* tanto più necessario quanto più era difettosa la cultura linguistica. Non poche sono le sviste e le improprietà lessicali che affiorano un po' dovunque, soprattutto quando, in direzione opposta alle correzioni manzoniane, Misasi rifiuta un lessico generico e di alta frequenza per inseguire una terminologia semanticamente più esatta. Nel descrivere il lavoro dei pastori calabresi adopera, per esempio, il verbo *scapitozzare* (*Bosco*, p. 67) riferendolo sia alla potatura degli alberi sia alla falciatura dell'erba, ma *scapitozzare* è un tecnicismo nel linguaggio dell'agricoltura e ha il significato esatto di 'tagliare i rami grossi per lasciare i rampolli'. E ancora parla di *alberi sbacchiati* (*Bosco*, p. 67), nel senso di 'alberi caduti o abbattuti', ma in tutti i dizionari dell'epoca *sbacchiare* ha il significato di 'gettare o sbattere con forza contro qualcosa di resistente'²⁷.

Le imprecisioni non si limitano all'ambito semantico ma riguardano anche le reggenze, come nel caso di *bazzicare per* («si dice che *bazzichi* troppo per la mia casa», *Corvi*, p. 112). Il significato, 'praticare,

²⁷ TB, s.v. *sbacchiare*, sottolinea l'errore, analogo a quello del Misasi, in frasi come «le noci si *sbacchiano* dall'albero»: le noci «si sbacchierebbero» solo «gettandole contro qualcuno».

batterci spesso', coincide con quello dei dizionari, che tuttavia riportano il verbo come transitivo o seguito dalla preposizione *in*: « bazzicare una casa e in una casa » (TB, GB, P, RF). Non si classifica facilmente un'espressione come « i cristalli della lente », tratta dal narrato della novella di ambientazione borghese, *Coscienza di medico* (p. 6). Il plurale di *cristalli* lascia pensare a un altro meridionalismo, con il quale si estende il significato di 'occhiali' alle *lenti*: è probabile, pertanto, che il singolare, *lente*, sia un tentativo di mitigare l'effetto del regionalismo nel narrato.

Ma ciò che caratterizza vistosamente la prosa del Misasi è l'alto numero di allotropi fonomorfolgici che si alternano indipendentemente dalla variabilità contestuale di parlato o narrato, sia che si tratti di oscillazioni « libere » nella gran parte della prosa ottocentesca, del tipo *vedono / veggono, giovane / giovine*, sia che riguardino varietà già marcate come arcaiche o poetiche nella letteratura coeva, quali *prova / pruova, domani / dimani, avevano / aveano*²⁸. Le oscillazioni nella lingua di Misasi sono solo in qualche caso condizionate da esigenze di *variatio* (« briganti che *aveano* invitati [...] e *avevano* offerto », *Bosco*, p. 68), ma spesso si tratta di forme isolate nella pagina o ripetute a breve distanza. Il quadro non cambia in presenza di tratti stilistici connotati in senso opposto:

So soltanto che certe volte, quando ti *veggo* là su quel letto, la carne mi brucia [...] che cosa *ci hai* tu perché io debba sempre pensare a te? (*Carbonaio*, p. 112);

Ah! faccia di brutta bestia, te *la* voglio dare io *la stregoneria!* *Dimani*, quando verrà Peppe (*Carbonaio*, p. 112).

Il Misasi non sembra toccato dalla revisione linguistica del Manzoni, la cui sistematicità nelle correzioni era del resto estranea anche a scrittori come Verga²⁹. La gran parte dei tratti fonomorfolgici dei *Promessi Sposi*

²⁸ Cfr. L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfolgiche dei "Promessi Sposi" 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano 1989, pp. 141-213, in particolare le pp. 161-175.

²⁹ Cfr. G. NENCIONI, *La "lingua dei 'Malavoglia'"...*, cit., a p. 87, e per le oscillazioni della ventasettesima presenti nella lingua del Verga, F. BRUNI, *Sulla lingua del "Mastro-don Gesualdo"*, in *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo"*, II, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania 15-18 marzo 1989), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1991, 2 voll., pp. 357-432, in particolare le pp. 381-390.

del 1827, la cui variabilità era stata annullata nell'edizione del 1840, oscilla indifferentemente negli scritti del Misasi. Ritroviamo, per esempio, le alternanze tra *lagrima* e *lacrima*, tra *conchiuso* e *concluso* e tra *egli* ed *ei*, cui tuttavia si affianca talvolta il pronomine soggetto *lui*³⁰. È quasi costante la preferenza per la variante più arcaica nel caso delle preposizioni in forma sintetica, *pel*, *col*, contro le varianti analitiche, *per il*, *con il*, e del dittongo dopo palatale, *orciuolo* (*Giosafatte*, p. 83), *linaiuoli*, *spagnuoli* (*Bosco*, pp. 61 e 81) ecc.; e contribuiscono a conservare una patina arcaizzante anche le forme con *i-* prostetica e, nella sintassi, il ricorso frequente all'enclisi pronominale libera. Predomina l'uso di *onde*, sia con il significato di 'per', corretto sistematicamente in *per* dal Manzoni³¹, sia in sostituzione del relativo 'di cui', nonostante con questo significato sia scomparso da GB e RF e sia registrato soltanto da TB e da P, che lo definisce « lett[erario] » e « non com[une] »:

l'istesso dolore (*Mastro Giorgio*, p. 410); *l'istoria di una strega* (*Carbonaio*, p. 109); nel buio *sentivasi il respirare* (*Mastro Giorgio* p. 406); le scorie dardeggianti che il ferro *scagliavagli in viso* (*Mastro Giorgio*, pp. 406-407); il cencio rosso *onde* era coperto (*Bosco*, p. 84); le elemosine *onde* era largo (*Bosco*, p. 111).

Nel ricercare ossessivamente termini specifici (cfr. § 4), incorre spesso in un lessico giudicato arcaico o poco comune da P: è il caso di *pasturare* (*Bosco*, p. 67), che nel dizionario del Petrocchi è definito « meno com[une] di *pascolare* » se nella forma transitiva, ed è relegato nella fascia degli arcaismi se intransitivo; o ancora *vincastro* (*Bosco*, pp. 66 e 67, 'baccetta per pastori'), indicato come « poet[jico] », anche se entrambi i termini sono lemmatizzati senza annotazioni particolari in TB, GB, RF.

Non mancano le aperture, anch'esse asistematiche, ai fiorentinismi, che si limitano, tra l'altro, a poche forme ben attestate e diffuse

³⁰ Cfr. L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfologiche...*, cit., pp. 177 sgg.

³¹ Per la sistematicità delle correzioni e la ricorrenza delle forme linguistiche nel Manzoni, mi sono servita qui e altrove di G. BORASCHI, *Indice analitico metodico delle correzioni fatte per l'edizione del 1840*, parte II de *I Promessi Sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825*, a cura di R. Folli, Milano, Briola 1899, 10^a ed.; M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino 1992, 2^a ed.; *Concordanze dei Promessi Sposi*, a cura di G. De Rienzo, E. Del Boca, S. Orlando, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1985, 5 voll.

nella prosa coeva, quali *uscio*, *babbo*, *cenci*, *cocche*. Proprio uno dei contesti lessicali in cui ricorre la forma *cocche* conferma l'assenza di una strategia linguistica nella prosa del Misasi:

Ella chinò la testa sorridendo e giuocherellando con le *cocche* del grembiale (Giosafatte, p. 38).

Si noterà ancora una volta la presenza del dittongo *uo* dopo palatale (per di più analogico perché in posizione atona), e l'accostamento del termine *cocche* a *grembiale*, per il quale già TB proponeva come « più com[une] in tosc[ano] » la forma *grembiule*. L'asistematicità degli interventi appare chiara confrontando le correzioni del Manzoni su un'espressione analoga:

Qui ricomparve Lucia col *grembiale* così carico di noci che a fatica lo reggeva, tenendone *i due capi* sospesi (p. 51) > Qui ricomparve Lucia, col *grembiule* così carico di noci, che lo reggeva a fatica tenendone *le cocche* in alto (p. 53, III.53)³²

Una considerazione a parte merita la locuzione *chinare la testa*, che rientra nel delicato settore dei verbi e delle locuzioni destinate a descrivere la gestualità dei personaggi. Il Misasi mostra una certa sensibilità al problema e riesce a non appesantire la prosa con lunghe circonlocuzioni, ma anche in questo settore l'ampia gamma di variabili rimane indiscriminata. *Chinare la testa / il capo*, per esempio, si conserva in due soli luoghi della quarantana come variante marcata, per descrivere in un caso il gesto servile di uno dei convitati alla cena di don Rodrigo (p. 78, V.30) e nell'altro un atto di obbedienza da parte di don Abbondio verso il cardinale Borromeo (p. 390, XXIII.35), ma in assenza di connotazioni particolari la locuzione è sostituita da *abbassare la testa / il capo*. Basterà guardare pochi esempi isolati e raffrontarli con le due redazioni dei *Promessi Sposi* per confermare l'inclinazione libresca del Misasi,

³² Tra parentesi le pagine relative rispettivamente alle edizioni dei *Promessi Sposi*, Testo della prima edizione del 1825-27, e Testo del 1840, in *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori 1954, II.1 e 2; per la quarantana si fornisce anche il capitolo e il numero di paragrafo sulla base dell'edizione a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi 1971.

la cui prosa si allinea inconsapevolmente con la lingua della ventisettana ³³.

li guardava *crollando la testa* (*Corvi*, p. 116); rispondeva zio Turi *crollando la testa* (*Corvi*, p. 117); scrollare il capo > tentennare il capo;

eccolo [...] ripigliare il cammino per poi *ristare* (*Bosco*, pp. 104-105; e v. *Giosafatte*, p. 34, ma si alterna con *fermarsi*); ristare > fermarsi;

lo *traeva* a forza giù per la china (*Corvi*, p. 112); poi scoperchiò una cassapanca e ne *trasse* un mezzo pane (*Carbonaio*, p. 106); trarre > tirare (E, *trattala* in un canto p. 638 > E, *tiratala* in un canto p. 636, XXXVI.61; *trasse* di nuovo il pane p. 206 > *tirò fuori* il suo mezzo pane p. 209, XI.73; ma *togliere/trarre di tasca* sono sostituiti da *levare di tasca*);

poi si era *accosciato* anche esso (*Bosco*, p. 97); operai [...] *accosciati* in sulle lastre (p. 482) > operai [...] *accovacciati* sulle lastre (p. 479, XXVIII.16);

si alzava, *stirando* il bel corpo (*Giosafatte*, p. 33); stirare (trans.) > stirarsi (rifl.); TB, GB e P ammettono, con questo significato soltanto la forma riflessiva, ma RF include tra gli esempi anche « stirare le braccia e le gambe »;

lo avevan visto *levarsi* dal suo giaciglio (*Corvi*, p. 114); rispondeva zio Turi nell'*alzarsi* (*Corvi*, p. 118 e v. l'esempio precedente). levarsi > alzarsi; ma nella quarantana rimane in soli tre casi il participio *levata*, riferito a Lucia e condizionato dal contesto dell'insperata guarigione dopo la peste (pp. 627 e 634, XXXVI.25 e 55, e p. 643, XXXVII.7).

³³ Le somiglianze involontarie con la prosa della ventisettana riguardano la gran parte degli scrittori ottocenteschi, indipendentemente dalla loro provenienza geografica; si veda, per esempio, la lingua del settentrionale Nievo analizzata da P.V. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino 1987.

6. Ma sarebbe impietoso giudicare l'opera di Misasi sulla base delle esperienze uniche e isolate del Manzoni o del Verga; se questo dovesse essere il metro di paragone, neppure uno scrittore come Vincenzo Padula sfuggirebbe alla condanna di una lingua confusa, eterogenea, incapace di divenire strumento agile e soprattutto variabile per ogni contesto e per ogni situazione comunicativa. Eppure Misasi regge male il confronto con lo stesso Padula, che, sia pur con molti limiti, riesce a tradurre convinzioni e progetti culturali in alcune strategie espressive.

Vincenzo Padula era stato tra quei protagonisti del romanticismo calabrese, che, come si è visto (cfr. § 1), aveva attratto l'interesse di Francesco De Sanctis. Ma nonostante la sua produzione principale, per lo più di genere poetico, sia da ascrivere a quella stagione letteraria, egli continua la sua attività di giornalista, scrittore e studioso della storia economica e antropologica della Calabria per molti anni ancora dopo l'Unità, e fino alla morte (1893)³⁴. Anch'egli, dopo essere stato ordinato sacerdote nella propria regione, soggiorna spesso a Napoli e partecipa alla vita politica e culturale della città; dopo il 1860, tuttavia, trascorre la gran parte del suo tempo in Calabria, dove Settembrini si adopera per fargli avere la cattedra di lettere nel liceo di Cosenza. Nonostante i lunghi periodi di lontananza dai centri più vivaci, dimostra di non ignorare le tendenze culturali e letterarie della seconda metà del secolo, verso le quali, però, pur non esprimendo alcuna posizione ufficiale, svela talvolta riserve e distanze.

Può essere significativo, a questo proposito, un racconto pubblicato tra le *Prose giornalistiche* del 1878, *Quattro visite con un medico*, dove il personaggio del medico è riproposto in chiave ironica. Il Misasi aveva enfatizzato a tal punto i caratteri positivi con i quali la letteratura

³⁴ Critico interessato alle opere del Padula, dopo il De Sanctis (cfr. la nota 10), fu il Croce che pubblicò su « La Critica », X, 1912, uno studio dal titolo *Vincenzo Padula*, apparso poi in B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza 1943, 4^a ed., pp. 91-108. Per notizie sull'opera e l'impegno dello scrittore, cfr. C. MUSCETTA, *Introduzione a V. PADULA, Persone in Calabria*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1967, 2^a ed., pp. IX-CLIX; A. MARINARI, *Introduzione a V. PADULA, Calabria prima e dopo l'Unità*, Bari, Laterza 1977, 2 voll., I, pp. V-L; D. SCAFOGLIO, *Vincenzo Padula. Storia di una censura letteraria*, Cosenza, Lerici 1979, e dello stesso autore *L'immaginazione filologica*, Napoli-Vibo Valentia, Qualecultura 1984; R. SIRRI, *Il « Bruzio » e l'Unità d'Italia*, in *Dal cerchio al centro...*, cit., pp. 23-38, e la monografia, rimasta per lungo tempo manoscritta, del suo amico e contemporaneo V. JULIA, *Vincenzo Padula*, a cura di G. Julia, Cosenza, Pellegrini 1981.

dell'epoca dipingeva questa figura, da costruire conflitti e sentimenti improbabili (cfr. § 2); Padula al contrario si prende gioco di alcuni luoghi comuni, e ci presenta un medico intelligente e aggiornato, ma legato al denaro, e disposto a sfruttare le proprie conoscenze solo per assecondare le ubbie dei malati e procurarsi facili guadagni. Le intenzioni ironiche sono chiare fin dall'avvio del racconto, che descrive il protagonista come « dottissimo medico », privo proprio in virtù dei suoi studi approfonditi, di alcuna fiducia nella medicina ³⁵. È vero che nelle « quattro visite », in cui il narratore accompagna l'amico medico fingendosi suo assistente, situazioni e dialoghi richiamano piuttosto scene del teatro sei-settecentesco, ma il rammarico, con cui si chiude la narrazione, per il contrasto fra i guadagni lucrosi degli uomini di scienza e la povertà dei letterati, accomunati agli uomini onesti, conferma l'intenzionalità della polemica.

Del resto in un altro articolo raccolto nelle *Prose giornalistiche*, e dedicato alle più recenti teorie linguistiche dei neogrammatici, la diffidenza del Padula verso il pensiero comune dell'epoca è molto esplicito. Egli definisce « miserabili » le « dottrine di Darwin », che, pur criticate dai suoi stessi connazionali, trovano purtroppo molti seguaci in Italia ³⁶. Il Padula non si staccò mai dal cattolicesimo, ma certamente non risparmiò critiche né alla politica delle autorità ecclesiastiche né alla storia non sempre limpida della Chiesa. Una condanna così drastica del darwinismo non è frutto del dovere sacerdotale, ma delle sue convinzioni, in base alle quali giudica negativamente anche alcune teorie sulla lingua troppo rigide e meccanicistiche.

La sua critica colpisce il metodo delle nuove indagini, che vuol trovare nelle lingue le leggi immutabili della scienza: « audace impresa », sostiene il Padula, « perché la linguistica non è a pari condizione

³⁵ V. PADULA, *Quattro visite con un medico*, in *Prose giornalistiche*, Napoli, Stabilimento Tipografico di P. Androsio 1878, pp. 240-249, a p. 240.

³⁶ V. PADULA, *Della scienza del linguaggio. Opera di Max Müller*, in *Prose giornalistiche*, cit., pp. 371-419, a p. 376. Da una nota dello stesso autore apprendiamo che l'articolo uscì per la prima volta nel 1867 a Firenze « nel giornale il *Diritto* », e che suscitò l'attenzione di Ruggero Bonghi, pp. 406-407; fu apprezzato in seguito anche dal Croce nel saggio su *Vincenzo Padula*, cit., alla nota 34; cfr. sull'argomento D. SCAFOGLIO, *Presenze della cultura europea in Vincenzo Padula*, in *Cultura romantica e territorio nella Calabria dell'Ottocento*, a cura di P. Falco, Cosenza, Periferia 1987, pp. 314-325, le pp. 317-318.

con le scienze naturali, le quali posseggono caratteri invariabili per stabilire le classi, i generi e le specie »³⁷. Gli studiosi di linguistica comparata cadono spesso nello stesso errore di Darwin e presuppongono nelle lingue caratteri evolutivi obbligatori, attribuendo, tra l'altro, un potere eccessivo alle alterazioni fonetiche.

L'articolo del Padula non è indenne da ingenuità e approssimazioni, ma coglie con esattezza i punti più deboli delle teorie neogrammatiche. Gli interessi molteplici, inclusi quelli per la lingua italiana e il dialetto calabrese, di cui curò un dizionario rimasto inedito³⁸, e la capacità di approfondirli senza improvvisazioni gli consentirono intuizioni originali, poco classificabili, e spesso isolate nel suo tempo. Molte delle sue idee sono raccolte nel giornale « Il Bruzio » che egli fondò e pubblicò per circa due anni a Cosenza dal marzo del 1864 al luglio del 1865. Vi impegnò energia ed entusiasmo, convinto di incidere sulla cultura e la coscienza sociale dei suoi concittadini, grazie agli scritti di politica, di cronaca, di storia, di antropologia e di letteratura. Non meraviglia pertanto di trovare, fra gli altri, tre articoli, in risposta a un giurista pedante, nei quali prende le distanze dal purismo del Cesari, e lascia almeno intravedere le sue posizioni sui problemi della lingua italiana³⁹.

La polemica nasce dal rammarico di un avvocato calabrese di aver dovuto sacrificare la buona eloquenza e l'uso del dizionario, così come consigliato dal Cesari, da quando era stato costretto a farsi capire dai giurati. Il Padula difende l'istituzione democratica della giuria popolare, e provocatoriamente si chiede chi mai oggi in Italia vorrebbe scrivere come il padre Cesari, con frasi e voci tratte dal « Dizionario toscano », ma non dalla bocca « del popolo toscano ». Il problema degli scrittori italiani ha origine dall'equivoco « maledetto di scambiare la lingua scritta con la parlata; manca l'eloquenza vera, essendo quella che abbiamo eloquenza accademica, claustrale, forense, un linguaggio insomma convenzionale e posticcio, ma eloquenza no ».

³⁷ V. PADULA, *Della scienza del linguaggio...*, cit., p. 417.

³⁸ Cfr. A. MARINARI, *Introduzione*, cit., p. XLI e D. SCAFOGLIO, *Il vocabolario calabro inedito di Vincenzo Padula*, in *Regione e cultura popolare*, a cura di L.R. Alario e F. Mirizzi, Galatina, Congedo 1986, pp. 123-141.

³⁹ Gli articoli apparvero sui numeri 13 del 13 aprile 1864, 22 del 14 maggio e 23 del 18 maggio; esiste una rist. anast. de « Il Bruzio », Bologna, Forni 1978.

Nell'ultimo dei tre articoli, nei quali con ironia e ostentata erudizione corregge le improprietà lessicali dell'avvocato purista, esemplifica la sua idea di lingua chiara e moderna, traducendo un brano fittizio di oscura oratoria forense in una sintassi più agile:

Giornalmente si giudica con tant'orrore, quanto si fu quello derivato non è guari dall'essersi assolto un uomo, il quale avea spietatamente ucciso il marito d'una donna, (*ma si può essere marito d'una capra?*) mentre questi dentro la sua propria casa lo avea colto nell'aver copia di lei, ma senza che l'estinto (*s'era estinto che diamine potea fare?*) mostrato avesse arma di sorte alcuna o fatta qualche violenza contro l'uccisore.⁴⁰

Del modo ingiusto, onde giornalmente si giudica, credo sia prova che basti l'assoluzione data non è guari ad un adultero, uccisore d'un uomo, che inerme e inoffensivo lo avea in sua casa colto a giacere con la moglie.

7. Le critiche rivolte da Padula alle nuove tendenze linguistiche hanno ancora un carattere prescientifico, ma sono del tutto innovative, in ambiente meridionale, le posizioni antipuriste. Ci aspetteremmo, tuttavia, sulla base di queste premesse, una ricerca nelle sue opere di una lingua moderna, vicina all'uso vivo, come lascerebbe supporre l'accenno al « popolo toscano » e alla distanza che separa i registri dello scritto e del parlato. Egli avea già dichiarato il proprio disagio di fronte all'immobilità dell'italiano letterario scrivendo, nel 1841, sul periodico « L'Equilibrio ». Ma nei fatti, come lasciano intuire alcune spie nella stessa prova di riscrittura (*onde, guari, avea*), un lavoro per dissolvere la patina arcaizzante o, comunque, una conversione in senso manzoniano non ci furono mai.

Molti tra gli intellettuali calabresi che nella prima metà del secolo avevano compiuto la propria formazione culturale a Napoli, erano stati allievi del Puoti, e quasi tutti ne erano stati influenzati pur non condividendone le posizioni puriste. Non erano rimasti insensibili alla novità della narrativa manzoniana, ma conservavano come punto di riferimento i *Promessi sposi* del 1827⁴¹. È certo

⁴⁰ Corsivo dell'autore.

⁴¹ G. CINGARI, *Romanticismo e democrazia nel Mezzogiorno. Domenico Mauro (1812-1873)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1965, pp. 27 e 31; D. SCAFOGLIO,

significativo che uno scrittore così attento, dagli interessi molteplici, come Padula non intervenga mai in modo esplicito né sulla questione della lingua né sul Manzoni. Egli sembra non curarsi né dell'una né dell'altro, senza tuttavia incorrere nell'arcaismo ingenuo o nella lingua distratta di altri autori calabresi, perché la sua esigua produzione in prosa persegue altri effetti, che lo spingono a trascurare studio e riproduzione di una lingua più moderna. Non si può parlare neppure di reazione alla monotonalità della narrativa postunitaria, come accadrà per molti altri scrittori di secondo Ottocento accomunati da scelte espressive anticonformiste⁴², ma piuttosto di semplice noncuranza per alcuni aspetti della lingua letteraria a favore di altri.

Dopo il 1860 il Padula concentra i suoi studi sulla storia e le tradizioni antropologiche del popolo calabrese, del quale elabora un'idea molto precisa, fondata su ricerche e osservazioni minuziose, ma influenzata, attraverso gli anni, dall'impostazione romantica della sua cultura. È anche per questo che egli tende a forzare i dati storici e reali e a trasmettere, anche attraverso strategie linguistiche particolari, una sua immagine della Calabria, con una consapevolezza che lo rende indenne dai luoghi comuni del Misasi.

L'intenzionalità delle sue scelte linguistiche è confermata dalla riscrittura cui sottopone l'*Antonello*, la novella drammatizzata apparsa in una prima stesura nel 1864 sul « Bruzio », e in una seconda versione nel volume delle *Prose giornalistiche*, nel 1878. Anche l'*Antonello* ha come protagonista un capobrigante generoso e irruento, la cui fisionomia romantica, o come è stato osservato byroniana, risponde alla mitizzazione di chi diviene bandito per ingiustizia⁴³. Padula insegue

L'immaginazione filologica, cit., p. 36 e nota 57; e sull'influenza esercitata dal Puoti si veda anche la testimonianza di un intellettuale calabrese di fine secolo, Francesco Arabia, nei suoi *Ricordi di letteratura*, Napoli, Tipografia della R. Università 1882, 2 voll., I, pp. IV-V. Per la diffusione delle due edizioni dei *Promessi sposi* negli ambienti della cultura meridionale, cfr. P. BIANCHI, I "Promessi sposi" nella cultura meridionale: dal purismo alla scuola storica, in « Filologia e Critica », VIII, pp. 321-363.

⁴² Cfr. L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 130-133.

⁴³ Cfr. ancora F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale...*, cit., pp. 109-127, e A. MARINARI, *Il byronismo e il romanticismo di Vincenzo Padula*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, VIII.1, Bari, Laterza 1975, pp. 249-262; G. MANACORDA, *Introduzione a Antonello capobrigante calabrese*, Roma, Carlo M. Padula Editore 1976, pp. 7-15. Si vedano anche gli scritti del Padula sul brigantaggio, apparsi per lo più sul « Bruzio »

nelle sue linee correttorie una lingua che esprima al meglio sia l'eroismo idealizzato del suo personaggio sia la particolare condizione in cui sorgono alcune passioni in Calabria ⁴⁴.

La coincidenza tra arcaismi lessicali e dialetto calabrese, che ricorreva in maniera sporadica e asistemica nelle pagine del Misasi, diviene una precisa strategia nel dramma teatrale del Padula: nel proverbio pronunciato da uno dei briganti a servizio di Antonello si trova il latinismo *tauro* («meglio tre mesi tauro che cento anni capra») ⁴⁵ e *tauru* o *tavuru*, con conservazione del dittongo primario, e la forma del calabrese, analoga a *lauru/lavuru* che trova riscontro nel *lauro* elencato dallo stesso personaggio fra le spezie per la cottura di un castrato (AP, p. 43; cfr. NDDC e per *lauru* e *tauro* adoperati come latinismi nella lingua letteraria v. TB). Così *contare*, nel significato di 'raccontare' («contami il viaggio» dice Antonello al pastore che è venuto a portargli notizie dei fratelli Bandiera, AP, p. 44) può interpretarsi come calco semantico sul calabrese *cuntari*, ma anche, secondo quanto conferma TB, come riproduzione della lingua del Cinquecento. Queste forme, insieme a molte altre, non hanno subito variazioni tra le due stesure, ma nella seconda redazione la tecnica si consolida e si incrementa la coincidenza fra arcaismi letterari e regionalismi. Solo raramente le correzioni della seconda stesura vanno nel senso inverso, e solo quando la scelta non sia stata tale da evocare efficacemente il calabrese. Si veda in pochi esempi il carattere delle varianti:

e raccolti in V. PADULA, *Cronache del brigantaggio in Calabria (1864-65)*, a cura di A. Piromalli e D. Scafoglio, Napoli, Athena 1974.

⁴⁴ Il Croce, che aveva messo in luce i molti limiti dell'*Antonello*, osservava tuttavia che molti brani del dialogo avevano «l'odore della terra calabrese» ed erano «perfettamente italiani di forma»; *Vincenzo Padula...*, cit., p. 95; v. a questo proposito le varianti dell'*Antonello* analizzate da R. SIRRI, *Padula, il «Bruzio» e il romanticismo*, in *Cultura romantica e territorio...*, cit., pp. 143-159, in parte rifluito in *Il «Bruzio» e il romanticismo*, in *Dal cerchio al centro...*, cit., pp. 39-56.

⁴⁵ Si traggono le citazioni della seconda stesura dalla prima stampa contenuta nelle *Prose giornalistiche*, cit., pp. 41-149, a p. 43; un'altra edizione, precedente a quella di G. Manacorda, cit. alla nota 43, è stata curata da F. Gullo, Milano, Universale Economica 1952. Gli esempi della prima redazione, che nello stesso anno apparve in volume (Cosenza, Tipografia Migliaccio 1864), sono tratti direttamente dal «Bruzio»; d'ora in avanti si daranno nel testo rispettivamente le sigle AB, per l'edizione sul «Bruzio» del 1864, seguita dal numero del giornale, e AP, per l'edizione del 1878, seguita dal numero della pagina.

Condite le carni con sale, *grasso*, aglio, pepe, *lauro* (AB, n. 49) > Condito con sale, *saiime*, aglio, pepe, *lauro* (AP, p. 43);

nessuno me ne seppe *dar nuove* (AB, n. 50) > *nessuno me ne seppe dar lingua* (AP, p. 47);

ed ho un *fuoco* per la vita (AB, n. 51) > ed ho dentro una *fornace* (AP, p. 50);

per distruggere il *cattivo* augurio (AB, n. 51) > per struggere il *tristo* augurio (AP, p. 51);

mi sentii la vita fatta come un *pannolino* che si *sfiocasse* (AB, n. 51 > mi sentii la vita fatta come un *pannolino* che si *sfilacci* (AP, p. 51).

Di segno opposto la correzione di « andai a *travagliare* per suo padre » (AB, n. 52) in « andai a *lavorare* per suo padre » (AP, p. 54).

Saiime, col significato di 'grasso, lardo', non è registrato né su GB né su RF; P lo relega nella fascia delle parole fuori dall'uso, e anche TB lo indica come arcaico e di ambito quasi tecnico; ma la forma *sajimi* (NDDC e VDC) è ancora viva in alcune zone della Calabria per indicare il lardo. Così *dare lingua*, presente nel TB con lo stesso significato di 'informare', e tra le voci arcaiche di P (con esempi fino al Cinquecento in GDLI), corrisponde all'espressione calabrese *dari lingua* (cfr. VDC *dari lingua de na cosa* 'darne notizia', s.v. *lingua*). *Fornace* era usato, per estensione, nella lingua letteraria come 'fuoco che arde nella fornace' (GDLI) o 'luogo dove si senta gran caldo' (TB), e in quest'uso figurato è attestato da GB e RF, ma sempre nella fascia degli arcaismi in P. Nell'*Antonello* la battuta appartiene a Maria, la contadina violentata dal padrone che decide di farsi uccidere, ed è chiara l'intenzione del Padula di intensificare l'effetto di disperazione nelle sue parole. Ma la scelta non è casuale: *furnaci* è metafora lessicalizzata nel calabrese, dove indica spesso il semplice 'fuoco' o il 'fornello' su cui si cucina (un tempo il 'fornello dei pastori' NDDC; e v. il detto popolare riportato su VDC, « L'amure chi te portu è na furnagia ardente »). *Tristo* è registrato, senza annotazioni particolari, con il significato di 'cattivo' in TB, GB e P (manca con questa

accezione in RF), ma *tristu* è la forma più diffusa nel calabrese che solo in pochissime aree conosce l'equivalente *cattivu* ⁴⁶.

Anche il passaggio da *sfioccare* a *sfilacciare* si motiva con l'assenza del primo termine nel calabrese, dove esiste però *sfilazzari*. Le due forme verbali sono date come equivalenti nei dizionari dell'epoca, ma la prima scelta del Padula non era stata casuale: *pannizzu* ('pannolino'), infatti, possiede in Calabria il senso traslato di 'grande fiocco di neve' (NDDC). L'accostamento con il verbo *sfioccare* ricreava, sempre nelle parole di Maria, una metafora popolare, che tuttavia non sarebbe stata colta da un pubblico non calabrese: è per questo che Padula la abbandona nella seconda stesura e rievoca il dialetto con la tecnica già sperimentata. Nell'esempio che segnala correzioni opposte alle precedenti, *travagliare* corrisponde al calabrese e siciliano *travagghiari*, presente come francesismo, con lo stesso significato di 'lavorare', solo nella lingua del Trecento, ma attestato fino al XVIII secolo nel senso di 'lavorare molto faticosamente' (TB): è forse questa difformità di significato dall'uso letterario, che induce il Padula a intervenire in senso contrario.

L'adozione di un lessico così particolare serve a mettere in risalto la cultura e la lingua dei personaggi calabresi e non va in direzione di un registro uniforme e poco connotato. Una tendenza che si conferma, al contrario di quanto avviene con la revisione manzoniana dei *Promessi sposi*, anche nell'abbandono tra la prima e la seconda edizione dell'*Antonello*, di termini generici e di più alta frequenza, a favore di un lessico dagli ambiti semantici più ristretti:

Feci come mi *dicesti* (AB, n. 49) > Feci come mi *imponesti* (AP, p. 44);

Per i quindici giorni che *stette* in mia casa (AB, n. 50) > Per i quindici giorni che *alloggjò* in mia casa (AP, p. 48);

il cielo *si fa nero* (AB, n. 50) > il cielo *s'annuvola* (AP, p. 50);

⁴⁶ La forma *cattivu*, che oggi si è diffusa in una varietà dialettale indebolita come rifonetizzazione del termine italiano, ha dovunque, nel dialetto arcaico, il significato di 'vedovo' (NDDC, VDC); NDDC lo registra anche come 'cattivo' per l'area di Reggio Calabria.

mi mangiai quella fronda (AB, n. 51) > *divorai* quella fronda (AP, p. 51);

ma io son risoluto a farmi brigante, e *lo sarò* (AB, n. 51) > ma io son risoluto a farmi brigante, e *riuscirò* (AP, p. 52).

Molto spesso la nuova scelta ricade ancora una volta su forme più arcaiche, ma segnalate nei dizionari come voci di un registro basso e popolare, e adoperate dal Padula in funzione espressiva e mimetica:

Passano soldati, che mi *ficcano gli occhi addosso* (AB, n. 49) > Passano soldati, che *m'alluciano* (AP, p. 45);

vado a *mangiare il castrato* (AB, n. 49) > vado a *pigliarne una buona satolla* (AP, p. 46).

Alluciare ('guardare attentamente e fissamente'), non è registrato da GB, mentre tutti gli altri dizionari ne sottolineano il carattere marcato, e in particolare RF lo definisce « voce alquanto bassa ». Anche *satolla* ('una tale quantità di cibo da satollarsi') è segnalata da TB come voce viva e popolare.

8. La seconda stesura dell'*Antonello* non manca di ammodernamenti, il cui carattere, tuttavia, conferma il disinteresse dell'autore per una revisione uniforme e coerente dei tratti fonomorfolgici⁴⁷, che avrebbe snaturato l'effetto di una prosa così marcata. La lingua della seconda redazione si alleggerisce per lo più nella sintassi, coerentemente con quanto aveva affermato sul « Bruzio » a proposito dell'oratoria forense (cfr. § 6). La semplificazione si ottiene riducendo gli elementi nella frase, e soprattutto indirizzandosi verso periodi nominali, o battute più rapide, con l'eliminazione dei predicati e delle costruzioni esplicite:

⁴⁷ Si notano alcuni interventi in questo senso, come per esempio l'eliminazione del dittongo in posizione atona: *scuojato* (AB, n. 49) > *scoiato* (AP, p. 43); *suonare* (AB, n. 50) > *sonare* (AP, p. 48); l'abbandono di una fonetica più arcaica: *segreto* (AB, n. 49) > *segreto* (AP, p. 44); *sapea* (AB, n. 51) > *sapevo* (AP, p. 51); o anche l'apertura ad alcuni fiorentinismi, come *duecento* (AB, n. 50) che passa a *dugento* (AP, p. 48), o un *Eccomi fermo*, in risposta all'intimazione *Fermo là!* (AB, n. 50), che si trasforma in *Fo alto*, dopo aver cambiato anche la battuta precedente in *Altò là!* (AP, p. 47); ma le correzioni non sono unidirezionali, perché si assiste spesso al processo inverso.

le botteghe chiuse, la gente *teme* di guardarsi in viso e *vi è un via vai* di gendarmi, di linea e di cavalleria (AB, n. 49) > le botteghe chiuse, la gente *paurosa* di guardarsi in viso, *un via va* di gendarmi, di linea e di cavalleria (AP, p. 45);

fu *causa che morisse* nostro figlio (AB, n. 51) > fu *cagione di morte* al nostro bambino (AP, p. 52)⁴⁸;

Ma in Calabria ciascuno ha un soprannome; *Io lasciai il mio nome vero nel fronte, ed ho preso quello di Corina* (AB, n. 49) > Ma in Calabria ciascuno ha un soprannome; *il mio è Corina* (AP, p. 44);

Ah! è una trinità di bestie (AB, n. 49) > Ah! *una* trinità di bestie (AP, p. 44);

voglio *morire*, e tu devi *darmi la morte* (AB, n. 51) > voglio *la morte*, e tu devi *darmela* (AP, p. 51).

Nell'ultimo esempio la correzione vuole superare anche l'effetto sgradevole di forme con base lessicale comune (*morire, morte*): un'esigenza di *variatio* che migliora lo stile con la soppressione di ripetizioni e ridondanze:

Tu *cadendo nelle mie braccia* ricorderai il *mio* disonore; io *cadendo nelle tue* ricorderò lui (AB, n. 51) > Tu *cadendomi nelle braccia* ricorderai il *mio* disonore; io *abbracciando te*, ricorderò lui (AP, p. 52);

la moglie è *il basto*, e spesso altri *monta sul basto* (AB, n. 52) > la moglie è *il basto*, e spesso altri *vi monta sopra* (AP, p. 54).

Va nella stessa direzione la soppressione di relative o di determinanti che non aggiungono informazioni alle battute dei personaggi e scoprono strategie retoriche troppo vistose:

Abbatte *quest'infame governo*, che si serve di noi, come *d'una spugna* (AB, n. 49) > Abbatte *questo governo*, che si serve di noi, come *di spugne* (AP, p. 46);

⁴⁸ Dove si noterà la preferenza per il più arcaico *cagione* e la sostituzione di *figlio* con *bambino* che rinvia a una sfera familiare e affettiva.

La loro lettera mi apre gli occhi, e tra noi ed essi mi mostra *l'immenso abisso che separa gli angioli ed i demonii* (AB, n. 49) > La loro lettera mi apre gli occhi, e tra noi ed essi mi mostra *un abisso* (AP, p. 46);

Le arterie mi *fischiano* nell'orecchie *come campane che suonino a morto* (AB, n. 51) > Le arterie mi *squillano* nell'orecchie (AP, p. 50);

Or io non voglio *nel luogo dove son nata* tornare né viva né morta (AB, n. 51) > Or io non voglio *dove nacqui* tornare né viva, né morta (AP, p. 53).

Come dimostrano in particolare gli ultimi due esempi, la semplificazione dello stile non annulla gli effetti ricercati di un andamento oratorio: il *fischiare* delle orecchie era un'immagine troppo generica, che richiedeva una specificazione attraverso la descrizione del suono, mentre *squillare*, pur rendendo impropria l'espressione, include nel suo significato il suono delle campane. Nell'ultima variante si conserva un tratto specifico della lingua poetica e dello stile più elevato, come la tmesi tra verbo servile e infinito, e con la sostituzione del passato remoto si concilia una particolarità comune a molti testi teatrali sette-ottocenteschi⁴⁹ e alla morfologia del calabrese.

Un genere diverso di ammodernamento nella seconda redazione dell'*Antonello* si può leggere nei pochi ma significativi accorgimenti adottati per rinviare a una realtà ormai nazionale, o almeno postunitaria:

Tutti guardano alla prigione *degli italiani*, e le signore digiunano, e fanno la novena *del Pilerio* (AB, n. 49) > Tutti guardano alla prigione *dei Bandiera*, e le signore digiunano, e fanno la novena *a Maria del Pilerio* (AP, p. 45);

Noi non temiamo la morte, *l'amiamo: essa è necessaria per santificare questa povera Calabria [...]* Possa il nostro sangue accelerare il tempo che Borboni e briganti *se ne vadano via* (AB, n. 49) > Noi non temiamo la morte; *la è necessaria per santificare la Calabria [...]* Possa il nostro sangue accelerare il tempo che Borboni e briganti *se ne vadano insieme* (AP, pp. 45-46).

⁴⁹ Cfr. L. SERIANNI, *Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, p. 121.

I fratelli Bandiera, veneziani, nell'anno della famosa impresa, in cui si svolge anche l'azione dell'*Antonello*, non sono *italiani* per appartenenza geografica, ma per una fede politica che nella fantasia collettiva li oppone alla popolazione del Regno meridionale. La distinzione non è più vissuta come tale, né sarebbe compresa a distanza di quasi un ventennio dall'Unità, quando Padula preferisce identificare con il loro nome personaggi che appartengono ormai alla storia del paese. Anche nel secondo esempio, tratto dalla lettera che i Bandiera scrivono ad Antonello, dire che Borboni e briganti debbono sparire *insieme*, piuttosto che *andar via*, serve a sottolineare non più la connessione, ma la totale identificazione tra i due mali della Calabria. Si noterà, tra l'altro, che, nella seconda stesura della lettera, la lingua dei fratelli Bandiera, con una tecnica già sperimentata per il dialetto calabrese, è caratterizzata in senso nazionale dalla presenza di una tratto fiorentino non estraneo ad alcune aree settentrionali: l'uso del pronome atono in funzione di soggetto (« la è necessaria »). Di significato diverso, ma sempre a vantaggio di un pubblico extraregionale, la correzione di « novena del Pilerio » in « novena a Maria del Pilerio »: si tratta, infatti, di un'usanza religiosa poco comprensibile per il lettore non calabrese, ma ancora viva nella città di Cosenza, dove si venera la Madonna del Pilerio (o del Pilar).

La volontà di parlare a un pubblico più ampio e di far conoscere la realtà della Calabria è confermata dall'aggiunta nel volume delle *Prose giornalistiche* di alcune note di commento su fatti storici e sociali connessi alle vicende del brigantaggio, alle prepotenze dei vecchi signori protetti dai Borboni, ma anche alle misure insufficienti del nuovo governo. In una di queste osservazioni polemiche, il Padula ripropone alla base del suo dramma teatrale la certezza delle prove documentarie:

In questo dramma io non ho inventato nulla; sono storico esatto, e la frase di Brunetti fu al 1865 (se non sbaglio) ripetuta da un regio pretore in Rende, comune a poca distanza da Cosenza. Evidente progresso! (AP, p. 147).

Brunetti impersona nell'opera il vecchio padrone che abusa della moglie di un suo contadino, ed è chiaro, nella nota dell'autore, il rammarico per l'avvicinarsi di soprusi ancora dopo l'Unità. Anche

qui « l'esattezza dello storico » è strumento per la denuncia, ma, a differenza di quanto accadeva nei racconti di Misasi, Padula è estraneo a narrazioni realistiche e non insegue l'autenticità del particolare.

9. Ma gli aspetti più interessanti nella prosa dell'*Antonello* sono le strategie linguistiche con cui Padula disegna la propria immagine del popolo calabrese e con cui caratterizza i singoli personaggi. Egli ricorre a metafore, proverbi, echi retorici e poetici, che dovrebbero delinearne i contorni e limitare i confini tra un carattere e l'altro. La curiosità per gli studi antropologici e la profonda conoscenza della sua regione gli avevano consentito di individuare tratti specifici per tutte le categorie sociali della popolazione calabrese, e ne aveva dato un quadro interessante, ricco di notizie storiche, nel « Bruzio ». Ma sia nella descrizione informativa del suo giornale, sia nella trasposizione letteraria, alcuni caratteri autentici, realmente riscontrabili, dei braccianti, dei massari o dei pastori calabresi di secondo Ottocento, sono, più che idealizzati, esasperati a tal punto da divenire immaginari.

Nell'*Antonello* la caratterizzazione più interessante dei personaggi si individua nei dialoghi di Corina, il bracciante che si è dato alla macchia per uscire dalla fame e dalla miseria, e del protagonista Antonello. Corina, il cui soprannome (cfr. § 2) rimanda al calabrese *curina* con il significato di 'fiore, germoglio' e metaforicamente di 'parte importante, migliore di una cosa' (NDDC, e in VDC anche 'vetta, sommità') si esprime quasi sempre attraverso sentenze e modi di dire. Egli chiude le proprie battute o i racconti degli altri personaggi commentandoli con un proverbio o una metafora, che svelano spesso la sua interpretazione della vita:

Ma sarò fucilato: e che importa? Meglio tre mesi tauro che cento anni capra (AP, p. 43 e cfr. § 7);

Don Pep[pe] perché amo la cameriera di sua moglie, e devo sposarla. Cor[ina] Qualche pignatta rotta, eh? (AP, p. 44);

ché ai tempi nostri il marito è l'asino, la moglie è il basto, e spesso altri vi monta sopra, e l'asino non se ne accorge (AP, p. 54);

e chiedendo denari per un suo debito ad Antonello ricorda che manca « l'olio all'insalata » (AP, p. 48).

Si tratta di un procedimento abbastanza usuale, che, com'è noto, sarà sfruttato e perfezionato nei *Malavoglia*, dove il proverbio diviene parte integrante nella struttura linguistica del romanzo⁵⁰. Anche per il Padula non rimane soltanto una finzione letteraria e teatrale: negli articoli del « Bruzio » sullo *Stato delle persone in Calabria*, i profili dei braccianti, dei pastori e dei vaccari si distinguono dagli altri per la presenza di massime, canti e poesie dialettali che, secondo gli studi dell'autore, segnano il miglior tracciato per seguire la storia e la cultura dei contadini calabresi. Egli stesso indica la chiave di lettura della poesia popolare, che scandisce le fasi della vita contadina:

Non in tutti i comuni il bracciante trova un terreno comunale da coltivare; se lo trova, non rinviene un *monte frumentario* che gli mutui la semente [...] e se vince questi ostacoli [...] quanto tempo credete che lo lascino tranquillo? La poesia popolare è il sublime genito del popolo, il grido che lascia dietro a sé questo torbido torrente senza nome, che scorre per un alveo interrotto da sassi; e la poesia popolare dice così:

Nun appi sciorta de durmiri a liettu,
né mancu de mi fari nu pagliaru:
mi ni fici unu npedi a nu ruviettu,
jìttaru i genti boni, e m'u sciollaru

(Non ebbi la fortuna di dormire in un letto, e neppure di farmi un pagliericcio: me ne feci uno ai piedi di un rovo, andarono i galantuomini — le genti buone —, e me lo distrussero)⁵¹.

All'interesse per gli studi demologici si associa nel Padula la convinzione, ancora tutta romantica, che la poesia, o l'atteggiamento poetico verso la vita siano innati nel popolo calabrese preservato dalla contaminazione della civiltà. Se ne trovano alcune spie nella lingua di

⁵⁰ Cfr. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga 1985, e G.B. BRONZINI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei "Malavoglia"*, in *I Malavoglia*, Atti..., cit., II, pp. 637-683.

⁵¹ « Il Bruzio », 2 luglio 1864, n. 36; l'articolo è riproposto in C. MUSCETTA, *Persone in Calabria*, cit., p. 114. Il corsivo è dell'autore.

Antonello, il capobrigante animato dall'odio contro i prepotenti, solidale con i poveri e pronto a schierarsi a fianco dei fratelli Bandiera. Il suo modo di esprimersi è abbastanza isolato rispetto a quello degli altri personaggi: si serve di un registro più elevato, spesso aulicizzante, ricco di effetti oratori e di ritmi poetici:

Alla fama di quei generosi / io provai una febbre nell'anima / che mi spinse ad uscire dal fango (AP, p. 46);

Ei ricco, ei vestito dei miei furti uscirà [...] A lui il frutto del nostro ardire, a noi il delitto! A lui una medaglia dal governo, a noi il patibolo! Eh vile! (AP, pp. 49-50);

O fratelli Bandiera, quanto invidia il vostro destino! Quanto faceste bene a respingere il mio aiuto, l'aiuto di un ladro, d'un brigante! E tu, cui l'onestà è un fardello, tu ancora, disgraziato sei qui? (AP, p. 50).

Nel primo esempio si possono contare tre endecasillabi, mentre negli altri due risaltano le anafore, le apostrofi, le costruzioni a chiasmo, e l'uso tipico di un andamento oratorio delle esclamative e delle interrogative. Il tono declamatorio di Antonello è sottolineato anche dall'uso abbondante di interiezioni che introducono prevalentemente le sue battute, e hanno la funzione di ridestare l'attenzione e il pathos. Corina, al contrario, ne coglie il lato ironico, commentando le esclamazioni lamentose del contadino che ha appena ucciso la moglie:

Gius[eppe] Ah!

Cor[ina] Udisti? Ha detto Ah! Ora dirà Be', e starà bene (AP, p. 54).

Non va sottovalutata la finzione scenica e letteraria che dipende per molti di questi accorgimenti dalla tragedia in versi di primo Ottocento⁵², né si deve dimenticare l'influsso della retorica risorgimentale, che aveva caratterizzato tanta stampa periodica e propagandistica. Ma la finzione del Padula si spinge anche oltre: in un numero del « Bruzio » dell'11 maggio 1865, allo scopo di informare le truppe del generale Pallavicino, incaricato di debellare il brigantaggio, dà

⁵² Cfr. L. SERIANNI, *Il primo Ottocento*, cit., pp. 118-122.

notizie delle diverse postazioni di briganti nella provincia di Cosenza. Tra i fuorilegge che devastano le campagne di Rossano, il più temibile è Domenico Palma, di cui si pubblica un proclama in dialetto calabrese, che per i suoi caratteri poetici e letterari non può non essere opera dello stesso Padula ⁵³.

Non si tratta del resto di un caso isolato: nel « Bruzio » Padula pubblica spesso lettere firmate da contadini, artigiani, persone del popolo che protestano contro l'inettitudine degli amministratori pubblici, contro l'aumento delle tasse e dei prezzi. Sono lettori semicolti attraverso i quali Padula trova il modo di intervenire contro provvedimenti legislativi giudicati impopolari, ma i testi sono composti, o almeno riscritti, dallo stesso autore, come denuncia, ancora una volta, la lingua inventata, immaginaria, talvolta spostata sul versante di un dialetto troppo ben costruito e ricco, come sempre, di proverbi e motti popolari. Si vedano almeno due passi di una delle più assidue corrispondenti del « Bruzio », che firma con il nome di Mariuzza Sbriffiti:

Vidi ca nua murimu de fami; siamu tra la incudini e lu martiellu.
Io signu una povera pezzente, e l'appetito mi va per la faccia [...]. *Chi è saziu non crede lu dijunu.*

La troppa familiarità rompe la bisaccia, ma voi mi avete da perdonare, perché *una ne pensa la bizzocca, ed un'altra il diavolo* [...]. Già quando io era ragazza e andava alla maestra ad imparare la maglia, cantava con le compagne quest'arietta:

Chi mi sa dire quale sia più tristo,
Se il cantiniere, oppure il macellaio?
L'uno per vino vende l'acqua a Cristo,
L'altro vendendo si taglia le mani. ⁵⁴

Il dialetto ottenuto per chiara traduzione dall'italiano si alterna con il processo inverso dei regionalismi derivati da un calco sul

⁵³ La lettera, giudicata autentica, è stata più volte pubblicata da studiosi di Padula o di testi calabresi; cfr. R. LIBRANDI, *La Calabria*, cit., pp. 785-786 e la bibliografia ivi cit. Per la scrittura dei briganti e l'atteggiamento degli studiosi meridionalisti verso i loro testi, cfr. N. DE BLASI, "Carta, calamaio e penna". *Lingua e cultura nella "Vita" del brigante Di Gè*, Potenza, Il Salice 1991 e la bibliografia indicata.

⁵⁴ « Il Bruzio », nn. 21 e 25 dell'11 e 25 maggio 1864.

calabrese e scelti con la stessa tecnica del testo teatrale. « Mi avete da perdonare » è costruzione comune tanto alla lingua letteraria antica quanto al dialetto, dove *avire/-ri a/da* sostituisce, nella quasi totalità dei casi, il verbo *dovere*, e così la prima persona in *-a* dell'imperfetto (*era, andava*) coincide con la forma di molte aree meridionali⁵⁵. È improbabile che nella lettera di un semicolto, trascritta secondo quanto afferma il Padula con assoluta fedeltà, si concentri un così gran numero di sentenze e modi di dire o si trascriva con tanta esattezza una filastrocà popolare.

Gli studi sulla lingua dei semicolti ci hanno rivelato un italiano dai caratteri molto diversi, dove il fondo regionale emerge inconsapevolmente e i registri linguistici si incrociano senza criteri, a volte anche ai limiti dell'intellegibilità. Basterebbe confrontare le lettere del « Bruzio » con i documenti rinvenuti nei verbali dei processi per brigantaggio⁵⁶ per rendersi conto della distanza che separa il popolo e i briganti del Padula dai contadini calabresi. Egli oltrepassa consapevolmente la loro realtà e, come avviene per i personaggi del dramma, più che idealizzarli, ne forza a tal punto i tratti da renderli immaginari, e ne trasforma la lingua autentica in imitazione letteraria.

Forse per questo, nella stessa conferenza citata all'inizio, Corrado Alvaro, dopo aver osservato l'assenza di originalità in quasi tutta la letteratura calabrese, indicava come unica eccezione interessante l'opera di Vincenzo Padula; ma concludeva, subito dopo, che era un assurdo della sua regione l'essere stata « così spontanea, libera, ispirata, originale nel popolo; convenzionale, retorica, di seconda mano nella letteratura borghese »⁵⁷.

⁵⁵ Cfr. G. ROHLES, *Grammatica storica...*, cit., II, § 552; III, § 710, e NDDC s.vv. *avire* e *divire*.

⁵⁶ Rinvio ancora al mio lavoro sulla *Calabria*, cit., p. 786, dove si riproduce anche il volantino autografo di Giosafatte Tallarico (cfr. § 2).

⁵⁷ C. ALVARO, *Calabria*, cit., p. 24.