

“I MISTERI DI NAPOLI” TRA RETORICA ED ESPRESSIVITÀ

Mariella Giuliano¹

1. IL ROMANZO STORICO-SOCIALE DI FRANCESCO MASTRIANI

La lettura è uno de' piaceri dello spirito, de' quali l'uomo può godere sino alla morte: purissimo e nobile piacere, che solleva lo spirito e lo arricchisce di tante svariate cognizioni ed il fortifica sempre più. Lo spirito è sempre giovane. Quando il corpo è inclinato sotto il pondo degli anni; quando il capo è tutto imbiancato dalle nevi della vecchiezza, lo spirito s'inebbria ancora di amore e di giovanili passioni.

Dinanzi allo spirito, immagine di Dio, il tempo sparisce sotto la forma di quella immensa e felice facoltà che dicesi la *memoria*.

I Misteri di Napoli, vol. II, 514².

Così, con ostentata partecipazione emotiva, Francesco Mastriani connotava nell'*incipit* di uno degli intrecci che si svolgono all'interno dei *Misteri di Napoli*, i caratteri distintivi della propria *intentio* comunicativa: il piacere/bisogno della lettura e l'importanza della memoria, in particolare la memoria letteraria, che annoda e compatta i fili che muovono i numerosi protagonisti del romanzo. Tali finalità diegetiche, veicolate da un'espressività incisiva, unitamente alle capacità affabulatorie dello scrittore, si rivelavano adeguate all'intento di denunciare le insoddisfazioni prodotte dall'unificazione nazionale, o di creare atmosfere orride e sentimentali. Con queste modalità narrative e stilistiche si catturava l'attenzione e l'interesse dei lettori napoletani, fedelissimi alla scrittura di Mastriani. La produzione letteraria di questo romanziere, considerato uno dei maggiori esponenti della letteratura popolare del secondo Ottocento, si estende in un cinquantennio di quasi ininterrotta attività letteraria, e si incentra su tematiche legate alla realtà storica e sociale e in particolare piccolo-borghese della Napoli del XIX secolo³. Il successo di Mastriani si fondava comunque sulla capacità dell'autore di costruire le sue storie su sentimenti semplici, come l'amore, la vendetta, il perdono, sulla tendenza a inserire nel racconto una morale sul senso della vita, e infine sul fatto di scrivere per un pubblico composito, rappresentato dalla media borghesia e dalle classi popolari. Difficile etichettare e catalogare il vasto repertorio delle opere di questo autore poligrafo e

¹ Università degli Studi di Catania.

² Si cita da Mastriani, 1875.

³ Una prima sistemazione della vasta produzione narrativa di Mastriani si deve all'Algranati, che adottando il criterio contenutistico ha suddiviso le sue opere in tre gruppi: romanticizzanti, storici, sociali e, infine quelli umoristici, di scarso valore artistico-letterario (Algranati, 1914: 57-58).

poliedrico, data la nota rigida definizione di generi e forme della storia letteraria italiana⁴. Tuttavia accanto a testi narrativi più eclettici, si possono senz'altro individuare due filoni principali: il gotico tradizionale o fantastico e il gotico sanguinario⁵. Oltre ai romanzi pubblicati in appendice e in volume, la sua appassionata attività di narratore si esplicava in varie tipologie di generi: racconti, elzeviri, articoli di cronaca e di costume, romanzi a sfondo storico e di carattere umoristico, opere teatrali⁶. In particolare gli articoli pubblicati da Mastriani sui giornali – mass media cartacei che contribuivano al processo di democratizzazione della cultura – fotografavano la situazione storico-culturale coeva e riflettevano le esigenze di informazione e di intrattenimento del lettore postunitario⁷. Inoltre il tramonto del romanzo storico nell'Italia unita favoriva la diffusione del romanzo popolare che, nel caso di Mastriani, se da una parte rappresentava le problematiche sociali dei ceti inferiori, dall'altra, come sottolineava già allora Matilde Serao, riusciva a suscitare nei lettori una forte reazione emotiva⁸.

L'identificazione del pubblico popolare con un immaginario diviso in buoni e cattivi con logica manichea consentiva l'inserimento dei personaggi mastrianeschi nel repertorio dei cantastorie, equiparandoli così agli antichi eroi e cavalieri, in cui il popolo napoletano poteva riconoscersi. In questo modo il pubblico non si configurava solo come fruitore dell'opera, ma condizionava con i suoi gusti e le sue preferenze nella lettura le scelte dell'autore. Si instaurava in questo modo una sorta di patto tra autore e lettore che mirava alla creazione di un prodotto rispondente alle attese e che caratterizzava non solo l'opera di Mastriani ma la letteratura di consumo *tout court*⁹.

Uno degli aspetti che ha incuriosito nel tempo gli studiosi di Mastriani è stato sicuramente il linguaggio, oscillante tra retorica, aulicismo e colore locale. Questo contributo si propone di valutare e caratterizzare l'esistenza, all'interno de *I Misteri di Napoli*, di un pluricodice stilistico, che non può spiegarsi solo con l'appartenenza epocale di Mastriani alla scuola di Basilio Puoti, né con l'assodata fluidità dell'uso linguistico-letterario ottocentesco¹⁰, ma va attribuito al bilanciamento tra quell'appartenenza e l'intento di caratterizzazione espressiva degli ambienti rappresentati.

⁴ Sulla mancanza di criteri di analisi adeguati alla narrativa di Mastriani si veda Di Filippo, 1987: 157-158.

⁵ Si veda in particolare Bottoni, 2015. All'interno poi di questi macrogeneri si possono cogliere riferimenti all'*anatomy* con la presenza del tema medico-scientifico e, in particolare, della frenologia, quest'ultimo soprattutto nei *Misteri di Napoli*, per rendere conto della conformazione fisica dei personaggi in relazione al loro comportamento. Per la costruzione delle tipologie dei mostri malavitosi Mastriani attinge alle teorie del fratello medico Giuseppe, raccolte nel volume *Notomia morale, ossia calcolo di probabilità dei sentimenti umani* (1855). Nei *Misteri di Napoli* Mastriani scrive: «Una scienza novella, che prende ogni dì maggiore sviluppo e incremento, la frenologia ha mostrato fino alla evidenza che la tendenza a commettere certi reati è maggiore in certi uomini» (63). Si trattava comunque di temi di grande attualità, grazie anche alle teorie di Cesare Lombroso.

⁶ Scappaticci, 1990: 14.

⁷ Il pubblico seguì con passione i suoi romanzi soprattutto dopo che, a partire dal 1876, incominciò a pubblicarli sul quotidiano «Roma».

⁸ Scappaticci, 1990: 30.

⁹ Tortel, 1977: 5 e ss.; Scappaticci, 1990: 77-78.

¹⁰ Bruni, 1999: 137-192.

2. Il CORPUS: «UNA TRILOGIA SOCIALISTA»

Com'è noto, *I Misteri di Napoli* sono il terzo romanzo della «trilogia socialista» che inaugurava l'indagine dell'autore sulla miseria del popolo partenopeo¹¹. Nel primo romanzo di questa stagione narrativa, *I vermi. Studi storici su le classi pericolose in Napoli* (1862), l'autore illustrava il degrado sociale e morale della società napoletana; ne *Le ombre. Lavoro e miseria* (1867) avrebbe poi illustrato, attraverso le vicende di una tormentata famiglia, le condizioni del lavoro femminile nel meridione e i soprusi dei potenti sui deboli. Dopo l'uscita in 93 dispense sul quotidiano «Roma» tra il 1869 e il 1870, i *Misteri* furono pubblicati in volume da Sonzogno (1875); tra il 1879 e il 1880 ne apparve, presso lo stampatore napoletano Regina, una terza edizione in 7 volumi, riveduta e accresciuta dall'autore. Il perdurante gradimento del romanzo da parte del pubblico anche nel Novecento è attestato e documentato dalle successive ristampe dell'opera, compattata in due volumi: quella di Milano, presso l'editore La Favorita (1950); quella di Firenze presso Casini, con un'ampia introduzione di Giorgio Luti (1966), e ancora quella di Vallecchi (1972), curata da Giuliano Innamorati per le Edizioni Club del Libri di Novara; per finire con quella di La Spezia, presso Melita (1992) con Prefazione di Giorgio Luti. La popolarità coeva del romanzo è altresì attestata da una riduzione teatrale, *I misteri di Napoli ovvero Lo Cecatiello. Dramma in cinque atti*, di Eduardo Minichini (1892), la cui copia stampata è conservata presso la Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli. A completamento della fortuna editoriale del testo si ricorderà la serie televisiva *Romanzo popolare italiano* (1975), con cui la Rai, investendo in un'importante operazione etico-didascalica, portava a conoscenza del grande pubblico cinque romanzi di consumo, prodotti tra Otto e Novecento¹².

A caratterizzare *I misteri di Napoli* è soprattutto l'aspetto oscuro e macabro, tipico del gotico, che incombe sui personaggi e sui luoghi del degrado urbano. La cupa e avvincente narrazione – che iniziava nel 1846 in piena fase decadente della dinastia borbonica e si concludeva nel 1862 – ruota intorno alle losche vicende della ricca famiglia dei proprietari terrieri Massa-Vitelli. La storia si apre con l'assassinio del perfido duca Tobia, ricco possidente, che viene anche derubato di una grossa somma di denaro. Partendo da questo evento, Mastriani conduce il lettore attraverso un labirinto di avvenimenti che hanno come protagonisti rappresentanti di ogni ceto sociale: dalla malavita ai baroni, dalla nobiltà decaduta ai camorristi. In queste oscure e inquietanti atmosfere si muovono decine di personaggi: Onesimo e Marta (i due eroi positivi), e una pletera di ladri, usurai, stupratori, prostitute, assassini. Intorno alla corrusca storia dei Massa-Vitelli si intrecciano i fili di narrazioni parallele che si possono riassumere in tre nuclei principali. Il primo è dato dalla storia di Serafino Jommero, detto *Cecatiello*, un

¹¹ Nella sua illuminante lettura sociologica di Mastriani, Giuseppe Zaccaria ha individuato due fasi: una aristocratico-appendicistica, anteriore al 1861, a cui apparterebbero romanzi come *La cieca di Sorrento*, e quella, che comprende *I misteri di Napoli*, connotata da un motivato impegno sociale, che si richiama fin dal titolo alla tematica del feuilleton francese inaugurata da Sue (Zaccaria, 2004: 657).

¹² Si tratta di un ciclo di sceneggiati, trasmessi dalla RAI nel 1975 e realizzati con la regia di Ugo Gregoretti e la consulenza di Umberto Eco, Folco Portinari ed Ezio Raimondi. Tale progetto mirava alla riscoperta e alla divulgazione di testi di grande notorietà trascurati dalla critica. La serie era costituita da cinque puntate che comprendevano i romanzi di Francesco Domenico Guerrazzi, di Francesco Mastriani, di Carolina Invernizio, di Giovanni Cena, di Luciano Zuccoli. *I misteri di Napoli* andò in onda su Rete 1 il 27 novembre 1975 alle ore 20.30. Sulla lingua della serie *Romanzo popolare italiano* si veda Giuliano, 2017.

ladro dal cuore buono: appena diciottenne, perde l'occhio sinistro durante una rissa nel carcere della Vicaria e, per vendicarsi di colui che ha causato l'incidente, giura fedeltà eterna al terribile Pilato lo Strangolatore, criminale dai tratti bestiali e capo di una *paranza* di camorristi. Il secondo nucleo narrativo riguarda la storia dell'umile famiglia degli Onesimi, contadini al servizio dei Massa-Vitelli. Il maggiore dei figli, Paolo (nominato solo per cognome, *Onesimo*), buono, altruista e non violento, si innamora, ricambiato, di Marta, e si impegna a promuovere la pace tra le classi sociali e la rinuncia alla violenza. Il più giovane degli Onesimi invece, dopo la morte della sorella Filomena e la rovina economica della famiglia, causata dai padroni, si unisce ai briganti giurando vendetta. Il terzo nucleo diegetico coincide con la storia della famiglia di Gesualdo, devoto servo dei Massa-Vitelli, che muore dopo un faticoso viaggio dalla campagna alla città per eseguire un futile ordine della marchesa Maria Amalia. I figli di Gesualdo, sfrattati dall'ingrata marchesa e rimasti soli, vanno incontro a tristi destini. La maggiore, Rita, a causa dell'amore, non ricambiato, per Onesimo, precipiterà nel ruolo di prostituta, per poi unirsi ai briganti divenendo la *druda* del capo Angelantonio, e finire in un ospizio, dove muore fra le braccia di Marta. Il fratello più piccolo, Nazario tenta inutilmente di fare fortuna in città coltivando la sua passione per la poesia, ma gli insuccessi si susseguono finché il giovane, caduto in povertà, viene salvato da un pittore inglese che lo porta con sé per farne l'istitutore dei figli.

Il legame con i *Misteri* di Sue e l'ambientazione delle vicende nei quartieri popolari delle città, come nella narrativa francese naturalista, sono dichiarati sin dalla *Prefazione*:

Erano recentemente venuti alla luce i *Misteri di Parigi* di Sue, opera che aveva cattivato le simpatie di tutta Europa, e che in piccolo spazio di tempo ebbe l'onore di numerose stampe e traduzioni. La smania d'imitare le cose francesi, funesta debolezza in Europa tutta e massime in Italia, fe' piovere *Misteri* da tutte le parti. Ogni paesello, ogni borgata ebbe un Eugenio Sue, tanto che i *Misteri* vennero in parodia; giacché ci sono gli speculatori nelle lettere siccome nel commercio, e sono quelli appunto che sacrificano alla loro cupidigia il gusto, la morale pubblica e la riputazione degli autori. Nella stessa Francia ci furono, dopo i *Misteri* di Eugenio Sue, i *Veri Misteri di Parigi* di Vidocq, quelli di Londra, di Vienna, di Berlino, ec., scritti da penne francesi: insomma la maggior parte dei romanzieri si dettero a scavare nelle fogne della società per mettere in evidenza tutto ciò che ne' diversi centri di civili popolazioni è di più laido e nefando¹³. (V)

Tale affinità dunque con l'archetipo francese, spesso limitato al solo titolo, diventava comunque garanzia di successo. Come ha sottolineato Zaccaria, l'indagine condotta sulle condizioni di vita delle «classi pericolose» napoletane, al di là del suggestivo quadro narrativo che ne derivava, consentiva all'autore di cogliere la reale portata di importanti problemi sociali. Basti pensare alle osservazioni sull'origine del brigantaggio, effettivamente tra le più attendibili mai formulate dalla letteratura¹⁴.

Dalla tradizione diegetica italiana invece Mastriani trae la componente di denuncia dei lati oscuri della nostra società, ritratti dagli autori del giallo-noir, a partire da Cletto Arrighi, Emilio De Marchi, Matilde Serao e Federico De Roberto per giungere ai

¹³ Mastriani, 1875: VIII.

¹⁴ Zaccaria, 1984: 77.

contemporanei Lorian Machiavelli e Carlo Lucarelli¹⁵. La narrativa italiana ha sempre mostrato grande interesse nei confronti della riproduzione mimetica della realtà e delle connotazioni sociolinguistiche degli ambienti descritti, soprattutto di quelli cittadini, sia in diatopia che in diastratia¹⁶.

La finalità documentaristica è assai accentuata in Mastriani, condizionandone le scelte stilistico-lessicali rispetto all'ambientazione narrata. In tal senso le strategie discorsive dell'autore de *I misteri di Napoli* si possono omologare a quelle degli scrittori del secondo Ottocento, ancorati «a uno stato di lingua in cui alla dialettofonia media faceva riscontro la più 'alta' tradizione scrittoria, e qualsiasi scelta espressiva doveva calcare l'una o l'altra»¹⁷. Pertanto, come è ampiamente documentato nella narrativa coeva¹⁸, anche Mastriani, pur rimanendo fedele al monolinguisimo colto della voce narrante, alterna registri stilistici che sfruttano le potenzialità espressive del dialetto al fine di riprodurre mimeticamente il colore locale. In questa sede la caratterizzazione linguistica de *I misteri di Napoli* privilegerà l'ambito stilistico-lessicale e fraseologico¹⁹.

Un'adeguata attenzione merita il complesso tessuto testuale del romanzo, per cui, ove necessario, si integreranno notazioni sintattiche a quelle lessicali.

3. ANALISI LINGUISTICA

3.1. *Il codice dell'emotività tra arcaismi e colloquialismi*

Nonostante la pubblicazione dei *Promessi Sposi* avesse significato una chiara e precisa reazione al canone retorico del secondo Ottocento²⁰, il filo rosso che lega autore e pubblico ne *I Misteri di Napoli* si affidava a uno stile espressivo enfaticamente, teso a impressionare il lettore. La *vis* oratoria, motivata dalla denuncia sociale che unisce i testi della trilogia mastrianesca, si coglie nell'*incipit* del volume II dei *Misteri* intitolato *Libertinaggio*²¹:

Scriviamo ne' Vermi:

«Di tutti i peccati, questo della impurità è forse quello che più gode la impunità sociale. Egli è vero che le leggi criminali puniscono i reati di adulteri, di stupri e di ogni altro attentato al pudore; ma il codice non va certo a sorprendere l'impuro nelle segrete dilettezioni che egli si procaccia tra le domestiche pareti.

«La sterminata famiglia degl'impuri entra di sbieco nelle classi pericolose, che formano l'oggetto dei nostri studi speciali.

«Infatti, qual è il peccato che alimenta la prostituzione? Qual è il peccato che più abbassa l'uomo al livello del bruto e più gli toglie di quella personal dignità, senza la quale le nazioni come gl'individui non saranno mai né

¹⁵ Sardo, 2015: 203.

¹⁶ Sardo, 2015: 203-204; Salibra, 2014.

¹⁷ Alfieri, 1990: 14.

¹⁸ Serianni, 1990; Nencioni, 1993; Bruni, 1999.

¹⁹ Per i riscontri lessicografici si sono consultate le fonti pertinenti alla prosa pre- e postunitaria: Tommaseo, Bellini, 1861-1879; Rigutini, Fanfani, 1875; GDLI, 1961-2002. Per la lessicografia dialettale si sono consultati Puoti, 1841 e Andreoli, 1887.

²⁰ Polimeni, 2011.

²¹ Gli esempi presentati in questo contributo sono tratti dal volume II.

grandi, né civili, né sagge?

«Badino a questo gl'Italiani e tutti i popoli che si avviano o aspirano a costituirsi in grandi e possenti nazioni:

«da corruttela de' costumi è il più forte ostacolo alla libertà ed alla indipendenza dei popoli (271).

L'aggancio alla narrativa realista emerge nella dichiarazione di intenti dello scrittore, *Noi svolgiamo dolorose pagine del cuore umano*, in cui riecheggia “la scienza del cuore umano” di Flaubert ovvero il “documento umano” di Verga.

Noi svolgiamo dolorose pagine del cuore umano. Troviamo talvolta nell'aridità del deserto una oasi benedetta. L'uomo è un gran mistero a se stesso. Il male lo agguaglia a tutte le gradazioni della scala animale. I tratti della umana nequizia riescono sempre nuovi. Si direbbe che il genere umano si occupi ogni giorno a creare novelli drammi, non per altro che per *satisfare* alla brama del *maraviglioso* e del nuovo, che è in tutti gli uomini (276).

Si coglie in questo passo la volontà del romanziere di rappresentare la complessa e ambivalente realtà dell'uomo tra bene e male. A distanziarlo tuttavia dagli scrittori francesi è la carica di moderata fiducia nella vita e nei suoi valori positivi. Sul piano lessicale si segnalano, in contrasto con l'intento espressivo coevo, arcaismi (*agguagliare*, *maraviglioso*), e latinismi (*satisfare*).

L'insistito ricorso agli studi scientifici applicati alle scienze sociologiche riflette il legame di Mastriani col nascente positivismo, percepito implicitamente per riflesso ambientale. È documentabile, inoltre, la relazione tra cronaca nera e narrativa, se non altro per la sede giornalistica in cui venivano pubblicati i romanzi di Mastriani:

Il genere di avventori da cui era frequentata quella bettola non era de' più scelti e de' più civili. Per chi si fosse dilettrato di *studi antropologici* avrebbe avuto di che intrattenersi piacevolmente analizzando il carattere di quelle facce.

La maggior parte erano facce di criminali: non mancava qualche sembianza onesta.

Sciasciariello non era più alto né più grosso d'un cocchiere di botte: era storto come una ciabatta scalcagnata; deforme quanto un gorilla, alla quale razza rassomigliava eziandio pel pollice del piede separato, brutto come un calmucco. Una rilassatezza del muscolo *orbicolare* del labbro inferiore gli lasciava scoperto un sistema di denti e di gengive che la *sifilide* avea rosicchiati (583).

La descrizione fisica del camorrista Sciasciariello si basa sulla deformità che si esibisce attraverso una serie di similitudini disposte in un tricolon ascendente, passando dalle cose inanimate, agli animali, al genere umano con l'etnologismo *calmucco*. Nella caratterizzazione fisiognomica si consideri il tecnicismo *orbicolare* («muscolo *orbicolare* del labbro inferiore») atto ad attestare scientificamente i tratti della mostruosità.

Sicuramente la cifra stilistica de *I Misteri di Napoli* è la commistione tra italiano letterario dominante e forme dialettali, che interferiscono laddove la caratterizzazione espressiva lo richiama²². L'esigenza di elevare il tono del linguaggio induce il romanziere a

²² Giuliano, 2017: 114.

connotare la descrizione di Filippo, figlio del duca Tobia – pestifero bambino da piccolo e prodigo dongiovanni da grande – abbinando arcaismi (*servidorame*), colloquialismi (*bazzicare, canagliume*) e regionalismi forse involontari, come il meridionalismo *stando nel mezzo*:

In città il monello non si divertiva che *stando nel mezzo* dei servi, de' guatterri, o giù nelle stalle e nelle rimesse a *bazzicare* co' ragazzi, con li staffieri, co' fantini e con tutto il *canagliume* del *servidorame* degli attigui palazzi. Il miglior partito che ci era da prendere con quello *scostumatissimo piscialletto* era di assestargli uno buono scappellotto, ma non tutte aveano il coraggio di fare ciò, *dappoichè* una volta che l'una di loro si arrischiò di battere una mano insolente, che non si *saria* mai creduto appartenere ad un fanciullo, *quel demonio mise di tali strilli da far cadere la casa*; e non *si tenne pago* che quando il *babbo* ebbe fatto rotolare per le scale *l'onesta* giovane, che non si era voluta far toccare dal Don Giovanni in erba (271).

La valenza espressiva, che tende ad assecondare i gusti del lettore di feuilleton, è assicurata da un'aggettivazione elativa, come nel sintagma *scostumatissimo piscialletto*, e dal costruito metaforico e iperbolico *quel demonio mise di tali strilli da far cadere la casa*; alla norma manzoniana si uniforma invece il toscanismo *babbo*. A un intento nobilitante della prosa si prestano l'uso del condizionale dei poeti siciliani *saria*, la locuzione verbale *tenersi pago*, la congiunzione *dappoichè*. Quanto alla posizione delle parole all'interno della frase, si noterà, come in altri esempi, che l'epiteto è per lo più anteposto, secondo la tradizionale collocazione letteraria (*l'onesta giovane*).

L'enclisi pronominale (*dicesi, diconsi*), tratto tipico della lingua scritta coeva, è praticata dall'autore con naturale insistenza negli interventi argomentativi, in cui la partecipazione emotiva è contrassegnata da espressivismi (*schifoso*) e da uno stile declamatorio marcato da strutture ternarie anaforiche:

In quel mondo *schifoso* che *dicesi* gran mondo, tra i privilegiati della fortuna, tra li scioperati figli dell'ozio, nelle classi che *diconsi* nobili, ma che in sostanza non sono che le più ignobili, il Libertinaggio è *vanteria clamorosa*, è *titolo di benemerenzza*, è *grado di distinzione* (270).

Nei frequenti ammiccamenti al lettore, Mastriani non perde occasione per “ammaestrare” il pubblico napoletano, allorché mette in guardia le lettrici dalle facili seduzioni di uomini libertini:

Diremo alle donne: *Se* amate la vostra riputazione, la vostra pace, la stima della onesta società; *se* non volete arrossire di voi medesime; *se* amate la vostra famiglia, unico ed inapprezzabile tesoro su questa terra; *se* amate i vostri figliuoli, e non volete attirarvi la loro disaffezione e il loro disprezzo, *se* non bramate prepararvi una vecchiezza torturata da *crudeli rammarichi e da rimorsi tardi*, fuggite il libertino come appestato, turatevi l'orecchio alle parole del *serpe* (275).

L'appello, rivolto a tutte le donne attraverso l'apostrofe, si snoda in proposizioni condizionali, puntualmente introdotte dalla congiunzione *se* in posizione anaforica. Il gusto di attingere al repertorio retorico, secondo una prassi consolidata nella prosa dell'Ottocento, impreziosisce l'accorato invito con il chiasmo *crudeli rammarichi e da*

rimorsi tardi. Costante ancora una volta il ricorso ad aulicismi (*bramare*) o arcaismi (*il serpe*)²³.

Al consueto registro enfatico si ascrivono la presenza di perifrasi moraleggianti (*caduco involucro*) e la profusione di *gradatio* in funzione anaforica, marcate da aulicismi (*giaciglio*):

Quasi larva, quasi spettro, quasi anima spoglia del suo caduco involucro, il poeta non avea giaciglio (575).

Nelle riflessioni filosofico-argomentative dell'autore, al crescendo di determinazioni corrisponde una simmetrica gradualità dei segni interpuntivi, che modulano l'enfasi delle sequenze:

*I cuori meschini tremano per sé,
I cuori sensitivi ed amanti non tremano per sé, ma pe' loro cari;
I cuori nobili e generosi sono compostamente afflitti delle lacrime altrui e della comune calamità. (320).*

*Che cosa è nella nostra società un individuo senza un quattrino in saccoccia?
È un maledetto che cammina in un deserto,
È un ingombro inutile su la terra;
È una larva che attraversa il mondo de viventi. (320).*

Così va interpretata anche la tmesi («Non diremo *le cose* già dagli storiografi di Napoli raccontate») nell'*incipit* del libro III dedicato all'epidemia di colera del 1836:

Non diremo le cose già dagli storiografi di Napoli raccontate (320).

Nella drammatica descrizione del dolore dei genitori dinanzi alla morte di un figlio, la tmesi separa l'aggettivo dal sostantivo per interposizione del possessivo (...*appaurati* dalla *carissima loro prole*).

*I padri e le madri tenerissime non sanno più schiodare gli occhi, appaurati dalla carissima loro prole. Domani, stasera forse, tra un'ora, il diletto figliuolo può essere strappato da inesorabile morte. E ogni giorno, ogni ora, ogni istante, è lo stesso pericolo, è la stessa angoscia di paura.
E chi potrebbe dire della straziante perplessità di quella madre, e che vede per insolito languore chinare la fronte della vergine figliuola e impallidire e trambasciare e venir manco su i ginocchi (320).*

Lo stesso contesto si connota per l'enfasi letteraria, evidenziata dal registro manzoniano (*chinar la fronte*) e da un andamento narrativo ritmato da anafore (*È ogni giorno, ogni ora, ogni istante, è lo stesso pericolo, è la stessa angoscia di paura*) e scandito da enunciati polisindetici (*e chi potrebbe...*, *e che vede... e impallidire e trambasciare e venir manco su i ginocchi*). A sottolineare la concitazione emotiva la ridondanza tautologica è *la stessa angoscia di paura*. Sicuramente l'espressività del contesto altamente drammatico è affidata

²³ Tommaseo, Bellini *s.v.*: in Boccaccio (*Vengonmi ancora nella mente talvolta le pietose lagrime di Licurgo, e della sua casa, meritamente avute del morto Archemoro dal serpe*), in Giusto de' Conti (*Se il serpe, che guardava il mio tesoro, Fusse dal sonno stato allor più desto*).

alla voce verbale *appaurare*, ‘impaurire’, attestata dalla lessicografia dialettale coeva. Tuttavia il termine risulta documentato in un poema cavalleresco, *Antifor di Barosia*, edito nel 1615 dallo stampatore veneziano Lucio Spineda. È presumibile quindi ipotizzare che il termine sia entrato nel registro espressivo napoletano attraverso il repertorio dei cantastorie in cui il pubblico partenopeo si identificava.

Mastriani si rivela abilissimo a stilizzare anche moduli discorsivi informali: le suffissazioni diminutive, con dominanza delle forme *-uccio*, *-etto*, *-ino*, costituiscono l’occasione per condannare, ironizzando, i costumi morali dei personaggi. Anche in questo caso non desta stupore la giustapposizione escursiva di burocratese (*militare convitto*), e registro colloquiale (*riottosetti*, *duchino*).

Erano lo scandalo del collegio questi due arnesucci, tanto che il direttore di quel *militare convitto* fece vive istanze al ministro perché si fossero mandati via que’ due *riottosetti* insoffribili, che davano pessimi esempi ai compagni. Bisognava creare al *duchino* una posizione brillante, invidiabile (271-272).

Il commento di Mastriani, che connota in senso spregiativo (*arnesucci*) Filippo e il cugino Alfonso, figlio del fratello del duca Tobia, è messo ulteriormente in risalto dall’anastrofe (*Erano lo scandalo del collegio questi due arnesucci*).

All’uso lessicale coevo, sempre sulla scorta lessicografica del Tommaseo-Bellini e del Rigutini-Fanfani, sono riconducibili forme colloquiali:

In fatti, Sebastiano avea giurato di *freddare* il duca Tobia; e, se il suo *imprigionamento* non glielo avesse impedito, egli avrebbe eseguito il suo *proponimento* (411).

Il verbo *freddare*, che adeguatamente connota il desiderio di vendetta di una delle vittime del malvagio Tobia, e qui usato con il significato sincronico di ‘uccidere’, riproduce lo stile cronachistico. Sul piano retorico nel periodo ipotetico si distinguono i lessemi *imprigionamento* e *proponimento*, marcati da omoteleuto e modulati su un costrutto chiasmico.

Quando la parola passa poi ai protagonisti della vicenda non si registra una riduzione della letterarietà della scrittura, ma una sua rimodulazione in chiave enfatica con aperture alla mimesi del parlato.

La moglie balbettò qualche cosa; ma la parola era così *arroncigliata*, che Vitagliano non capì nulla. – Scommetto che tu eri ancora a letto, *poltronaccia* – disse scherzando il marito – *Veggio* ancora il letto in disordine; e... guarda cosa strana! Bisogna dire che tu ti *sii* dimenata e rivoltata pel letto tutta la notte, però che anche il posto dove io soglio dormire è tutto *stazionato* come se qualcuno vi si fosse *colcato*. Che hai fatto?
E si pose a ridere *colla maggiore naturalezza di questo mondo*.
– Sì, marito, *ho avuto le smanie* la scorsa notte. Io *mi penso* di aver la febbre... Ma di?... *Com’è che* sei venuto a quest’ora? Non sei *ito* a messa colla *compagnia*? Non mi dicesti che saresti ritornato nelle ore *vespertine*?
– Sì, è vero, ma in chiesa mi sono ricordato che *certe carte*, le quali io non potetti ritrovare al *quartiere*, le debbo tenere nella *saccoccia* del cappotto *bigio*; e, *perciocchè* queste carte servono di urgenza, ho chiesto il permesso al capitano di venirle a prendere. Così *uccido due cutrettole a un colpo*, ho detto tra me (280-281).

Il dialogo tra il sergente Vitagliano Arezzi e la moglie, sospettata di tradire il marito con il dongiovanni Filippo, divenuto colonnello, attinge al codice convenzionale del parlato recitato di stampo melodrammatico, evidenziato da un uso intensivo dei puntini di sospensione e da frequenti esclamazioni. Sul piano lessicale spiccano forme oggi desuete ma all'epoca diffuse (*stazzonato, vespertine*), arcaismi (*colcato, perciocchè*), toscanismi (*bigio*) e colloquialismi lessicali (*poltronaccia, saccoccia*) e fraseologici (*avere le smanie, colla maggiore naturalezza di questo mondo*). Alla caratterizzazione del contesto contribuisce il lessico militare (*quartiere 'caserma', compagnia*). Sul piano verbale risaltano le varianti arcaiche del presente indicativo (*veggo*) e del congiuntivo presente (*si*)²⁴. Significativa invece l'adozione di strutture del parlato: nei costrutti affettivi pronominali («Io *mi penso* di aver la febbre») e nelle frasi segmentate («*Com'è che* sei venuto a quest'ora?») e con dislocazione a sinistra («*certe carte... le* debbo tenere»). Va inoltre segnalato l'uso diatopico del passato remoto in luogo del passato prossimo («Non mi *dicesti...*») e il regionalismo *ito*. Il tentativo di andamento colloquiale viene rinforzato con la frase idiomatica *uccidere due cutrettole a un colpo*, che sembrerebbe una manipolazione del modo di dire 'prendere due piccioni con una fava'. In piena sintonia invece con il registro aulico il participio *arroncigliato* dell'autore che introduce il dialogo («da parola era così *arroncigliata*»), alludendo al parlare contratto e non scandito della moglie per il timore di essere stata scoperta.

Nella tessitura dei dialoghi tra personaggi connotati in diastratia, come l'usuraio che ha prestato dei soldi a Filippo, Mastriani affida la mimesi del registro colloquiale a forme toscaneggianti nelle scelte fonomorfologiche («estinguere il *bono*», *fo assegnamento, fo protestare, si è che*) e nei diminutivi (*risolino*). Lo stile teatrale nel romanzo è accusato dalla rapidità delle battute, dal tono affettato dei dialoghi, con formule di cortesia in francese (*j'en suis désolé, c'est-desolant, très-désolant*) o moduli melodrammatici (*livido in volto*) che si incastonano in sequenze ritmiche, talvolta rincarate da costrutti elativi, risalenti invece all'oralità colloquiale (*è impossibile, assolutamente impossibile*).

- Ammiro la forza della vostra memoria – rispose l'usuraio – Pel consueto, i debitori hanno la memoria labile.
- Adolfo, in una parola, domani io non posso estinguere il *bono*.
 - Eh! Eh! – esclamò col suo solito risolino l'usuraio – Mi spiace veramente; *j'en suis désolé*, mio caro Filippo.
 - E quel ch'è peggiore...
 - *Si è?*...
 - *Si è che* non posso neppure pagarvi uno sconto per differire la scadenza.
 - Eh! eh! *c' est-desolant, très-désolant!*
 - Io *fo* dunque *assegnamento* su la vostra generosità e su la vostra amicizia.
 - Cattivo assegnamento, mio caro.
 - Vengo a chiedervi un altro mese di respiro - soggiunse Filippo, *livido in volto*.
 - Ne sono addoloratissimo, mio caro Filippo, ma questo è *impossibile, assolutamente impossibile*.
 - Sarete voi inflessibile, Adolfo?
 - Vi giuro, mio caro Filippo, che mi avete dato una coltellata al cuore; ma domani io *fo protestare* il vostro bono (307).

²⁴ Serianni, 1989: 141-213.

L'uso di diminutivi spesseggia nelle situazioni dialogiche informali:

– *Cinquanta copie*, voi le potete vendere a due carlini l'una, e farete la bella *sommetta* di dieci ducati; senza dire del piacere di vedere stampati e pubblicati i vostri versi in una edizione che solamente io so fare. Scrivete dunque *due parole di contrattino*, e il negozio è *conchiuso* (571).

Così al tipografo, che vuole convincere Nazario, il più giovane degli Onesimi, a pubblicare le proprie poesie, spettano moduli dell'italiano parlato (*sommetta*, *due parole di contrattino*). Sul piano della sintassi marcata la colloquialità risalta nella dislocazione a sinistra («*Cinquanta copie*, voi le potete vendere a due carlini l'una»). Nella coppia di allotropi *conchiudere/concludere*, in controtendenza rispetto all'uso manzoniano, la preferenza va accordata alla variante *conchiud-* che era molto comune nella prosa ottocentesca²⁵.

3.2. *L'espressività ne I misteri di Napoli*

Nel tessuto linguistico di Mastriani un posto di rilievo spetta alla componente regionale, che risponde alla funzione mimetica di rappresentare il colore locale con inserti dialettali:

– *Cumme jammo?* – domandò un facchino ad un suo compagno alludendo alla malavita.
– *Nun nc'è male* – rispose questi – *La statela s'è vtata a viadu gruosso* (326).

La notizia della morte di un generale del re, a causa del colera, viene commentata in dialetto da due scaricatori, vicini agli ambienti malavitosi. L'espressione metaforica (*La statela s'è vtata a via du gruosso*), chiosata da Mastriani in nota («La stadera si è voltata dalla parte dove il peso è maggiore»), segnala una competenza dialettale riflessa dell'autore. Nel *Vocabolario domestico napoletano toscano* di Basilio Puoti il termine *stadera* è registrato *s.v. statera*: «Strumento col quale si pesano diverse cose, sostenendole, benchè gravissime, col peso di un piccolo contrappeso, il quale è detto da' Napoletani Romano, e toscaneamente pure Romano, o Piombino *Stadera*». Il dialettismo *statela* nel testo trova invece puntuale riscontro lessicografico nel vocabolario di Andreoli, 'grossa bilancia a un solo piatto'.

In ogni caso la presenza di napoletanismi, tutti riflessi e didascalizzati nella scrittura de *I Misteri di Napoli*, non fa che confermare la pluralità degli stili, consapevolmente mesciata dallo scrittore.

La diffusione della notizia della morte di un soldato, dovuta probabilmente al colera, genera il panico, per dirla con le parole dell'autore, «tra la gente minuta appo gli usci de' bassi»²⁶.

– *Siamo fritti! Il colera è bello e a casa. Tanto hanno detto che l'hanno fatto venire!*
I jettatori ce lo hanno regalato.
– *O santa Vergine, mettici la mano tua! San Gennaro, aiutaci tu. L'avete visto?*

²⁵ Serianni, 1989: 185-186.

²⁶ Mastriani, 1875: 322.

- *Chi? il colera?*
- *Gnornò, il morto*
- *Che dite mai!*
- *Ue' mamma mia!* se lo aveste veduto! *Che orrore! che orrore! che orrore!* Avea la faccia più nera del tizzo; le mani ed i piedi *ratrappati*: è morto in poche ore.
- *Ma siete sicuro che è colera?*
- *Eh! Dio voglia che non sia!*
- *Per me, dico* che la cosa non è netta ... Il re se n'è scappato. Dio sa la verità.
- *Sono i peccati nostri, comare*. Signore, abbiate misericordia di noi! (324).

Anche in questo caso la concitazione e la secchezza del dialogo tra i due popolani risente indubbiamente dei moduli del parlato teatrale. Il brano si connota sin dall'*incipit* per l'effetto comico che traspare dall'uso personificato del colera (*Il colera è bello e a casa; L'avete visto? Chi? il colera?*). Sul piano della sintassi dominano le forme dell'italiano colloquiale con l'ellissi del soggetto (*Tanto hanno detto che l'hanno fatto venire*) e l'anacoluto («*Per me, dico* che la cosa non è netta»). L'enfasi espressiva, declinata in diastrotia e in diatopia, si attesta nelle locuzioni aggettivali (*siamo fritti*), avverbiali (*gnornò*), nelle interiezioni napoletane (*ue' mamma mia, O santa Vergine, mettici la mano tua! San Gennaro, aiutaci tu*), talvolta articolate come ricorsività anaforiche vere e proprie (*Che orrore! Che orrore! Che orrore!*). Col regionalismo morfosintattico, ottenuto posponendo il possessivo (*Sono i peccati nostri, comare*), Mastriani vuole distinguere da quello dei personaggi il registro elevato dell'autore, in cui l'aggettivo precede sempre il nome.

Pregnante ai fini della resa del colore locale, l'avviso in italiano popolare inserito nella descrizione di una locanda, e incorniciato dal preziosismo d'autore (*ingemmato*):

Era in quel tempo fuori Porta Capuana, poco più in là delle carceri di S. Francesco, una specie di trattoria di campagna. Si entrava per un giardino, dov'erano parecchie tavole e panche per gli avventori, il cui numero non era scarso, atteso un gran cartellone ch'era incollato su una delle mura laterali della porta d'ingresso, e che recava questo curioso scritto, che qui trascriviamo talquale con tutti gli strafalcioni di ortografia, di che era *ingemmato*:

Qui si da a manciare per seza niente, ma no si fa cretenza (574).

Nel livello fonografemico si segnalano, oltre all'indebolimento consonantico dell'occlusiva palatale (*manciarì*) e dentale (*cretenza*), i fenomeni di sincope e apocope della nasale, rispettivamente in «seza» e in «no si fa». Sul piano morfosintattico la sfumatura regionale colora il costrutto *da a manciare* in luogo del più usato «dare da mangiare»²⁷. Da notare inoltre *da* (preposizione semplice) in luogo di «dà» (terza persona singolare dell'indicativo presente).

3.2.1. *Il gergo*

Altamente caratterizzante risulta anche il repertorio gergale di matrice dialettale, che ne *I Misteri di Napoli* costituisce il codice di comunicazione dei malavitosi,

²⁷ In Tommaseo-Bellini (1861-1879: VI, 401) «Dare a mangiare vale lo stesso, ma è meno usato che *Dar da mangiare* o *Dar mangiar*».

rispondendo a una spiccata funzione identitaria. Emblematico il caso di *Sciasciariello* che era sempre il terribile *guappo* del quartiere Vicaria (472) e di *Serenghella, l'accrastatore* ('assalitore', 443).

Per facilitare la comprensione a un pubblico non napoletano, Mastriani anche per le voci gergali aggiunge note esplicative a piè di pagina o all'interno del testo:

Peppiniello il rosso fu quegli che recò una sera nella fossa de' ladrialla Masseria la nuova che il signorino (così era qualificato nella *paranza* il capo venditore di basi) era divenuto un *tavano*.

– Bisogna *eclissarlo* – disse una voce.

– Se fosse un lume! – rispose il Masto – ma è un *tavano*; è *d'uopo abbruciarlo*. A Noi, *picciotti*, *gittate le sorti* a chi tocchi l'onore di *bucare* il signorino (441-442).

Così nel dialogo tra malavitosi che complottano sul modo di smascherare un confidente della polizia, scoperto all'interno della loro cosca, si rilevano: il dialettalismo siciliano *picciotti*, che sottolinea il grado più basso nella scala gerarchica dell'organizzazione criminale; le voci criptiche – opportunamente glossate dall'autore – *paranza*, indicante l'affiliazione al gruppo camorristico, e *tavano* 'spia della polizia'. Alla «semantica prevalentemente metaforica del gergo»²⁸ rispondono *bucare* per 'accoltellare', e l'infinito pronominale *eclissarlo* per 'farlo scomparire'. Il registro letterario (*è d'uopo abbruciarlo*; *gittate le sorti*) interferisce anche con l'espressività gergale.

Dello stesso tenore una sequenza di spiccata marcatura espressivistica:

Non sì tosto ei furono in luogo campestre, fuori dell'abitato:

– Vanne alla Masseria – disse Serenghella a Peppiniello – dove già sarà arrivato il *volante* collo sbruffo. Io vi raggiungerò tra un quarto d'ora. Sai che ci *piglio gusto* a farla da gendarme? Se avessi l'asparago, mi vorrei divertire. Ma ho in mente pigliarmi uno spasso. Ora, tu vanne, ché il Masto è là che aspetta, e poscia, più tardi si ha da ire alla taverna de' Pulcinelli. Vogliamo *cioncare* di belle bevute in pancia alla salute del grosso *farinaiuolo*. Dammi intanto un *principe*, Peppiniello, che io tel restituirò quando avremo *fatto la sala* laggiù alla Masseria.

– Un principe! E dove vuoi che lo pigli? – rispose il rosso.

– *Vai mo'*, ché io ne sento cantare una coppia nella tua sporca.

– T'inganni, compare. Ti giuro per la Madonna che ho gittato al Volante tutto ciò che ho raccolto, senza stornarne un *picciuolo* (451).

Dove le didascalie, puntuali nelle occorrenze gergali in funzione ipercaratterizzante, circoscrivono il racconto di due camorristi che comunicano in codice: così *volante* indica il ladro che trafuga gli oggetti rubati, *l'asparago* allude, per metonimia della forma, alla 'carabina dei gendarmi', la locuzione *fare la sala* è riferita a colui che assiste a un furto senza impedirlo²⁹, *principe* segnala la piastra, ossia la moneta d'oro, e infine *sporca* è la tasca dei calzoni. L'espressività del brano transita dal napoletano *mo'* ai toscanismi *cioncare* 'bere smodatamente' e *picciuolo* 'moneta di scarso valore'. Informale la locuzione verbale *pigliarci gusto*, mentre sul piano morfosintattico la mimesi dell'oralità è garantita dalle numerose occorrenze di *chè* causale (*Ora, tu vanne, ché il Masto è là che aspetta; Vai mo', ché io ne sento cantare*). Non certo inattesa in un autore di discendenza purista la presenza

²⁸ Berruto, 1987: 185.

²⁹ Montuori, 2008: 134.

del dittongo in *farinaiuolo* di contro al *farinaiolo* manzoniano³⁰.

3.2.2. *Fraseologia e paremiologia*

Nella scrittura espressiva di Mastriani, che offre al lettore, costantemente richiamato all'interno del testo, interessanti spunti di riflessione di carattere storico-sociale, non poteva certo essere irrilevante l'ambito idiomatico, rappresentato da locuzioni, modi di dire e proverbi, ascrivibili alla fraseologia panitaliana. I frequenti innesti idiomatici nella narrazione de *I misteri di Napoli* favoriscono l'incontro tra autore e lettore sul terreno comune della lingua parlata, contribuendo efficacemente alla popolarizzazione e alla circolazione del testo. Gli esempi sono qui presentati distinguendo, in ordine di estensione, le strutture fraseologiche. Si avranno nell'ordine: a) costrutti verbali accompagnati da un aggettivo, un sostantivo e un sintagma preposizionale; b) interiezioni; c) proverbi³¹.

Alla colloquialità più viva rimandano *essere fritto* 'essere perduti, rovinati' e *ridursi in camicia* 'ridursi in miseria':

Non saprei dirvi s'egli mi riconoscesse o vero no; giacché era scuro abbastanza in quell'angolo della stradella; ma io *sarei fritto* senza remissione, qualora vi lasciaste sfuggire il mio nome (271).

Madamigella non era inesorabile in fatto di amori; ma *riduceva in camicia* i suoi adoratori (287).

L'espressività più efficace è marcata da un regionalismo:

Come fu sparcchiato, Sciasciariello, il quale si era per lo appunto acquistato un tal soprannome per lo stato di ubbriachezza in cui per lo più si ritrovava, si pose a *cantare a figliola* con Lupo e Carusiello. *Cantare a figliola* significa il ritrovare una specie di motivo monotono, a lunghe cadenze, sul quale quegli che canta improvvisa le parole, e come l'uno finisce, l'altro ricomincia, per modo che il canto continua sempre disteso e monotono (463).

Il costrutto fraseologico *cantare a figliola* è attestato da Andreoli, «Cantare che fanno tra loro i popolani, gridando tutti insieme come ritornello la parola *figliola*. Egli è, fatte le debite differenze, ciò che a' Toscani lo stornellare». È importante sottolineare che Mastriani, come poi farà Verga³², marchi in corsivo l'espressione, aggiungendo inoltre il solito commento esplicativo.

Dello stesso tenore l'espressione idiomatica *fare la pelle a qualcuno* 'uccidere':

Il duca Tobia non si era mai arrischiato di andare a visitare le sue terre di Valle cupa, dappoiché avea avuto contezza che Sebastiano Pollica avea giurato di *fargli la pelle* (406).

³⁰ TB; RF; *s.n.*

³¹ Per l'analisi della fraseologia si è fatto riferimento allo studio di Skytte, 1998: 75-82.

³² Alfieri, 1980.

l'interiezione esclamativa «Ma il Signore gliela mandi buona alla siciliana» (274), e il paragone proverbiale *bestemmiare come un Turco*, che contrasta volutamente con l'espressione culta per sottolineare antifrasticamente la ribellione del figlio all'educazione paterna:

Con singolare e inaudita empietà il duca Tobia insegnava la sua *dottrina volterriana* al figliuolo, che a dieci anni *bestemmiava come un Turco*, e ripeteva le più sozze parole che sentiva dalla gente del volgo (271).

I proverbi, stilemi tipici del romanzo d'appendice, ricorrono come motivo ludico nei dialoghi tra i personaggi (*Cane che abbaia non morde*, *A buon intenditor poche parole*):

Eh! eh! – esclamò l'usuraio sempre impassibile – *Cane che abbaia non morde* dice un altro proverbio, ed i proverbi sono la saggezza pratica delle nazioni (308).

A buon intenditor poche parole – riprese il francese sempre sorridendo – I proverbi sono la saggezza pratica delle nazioni (308).

Al linguaggio del diritto appartiene, infine, una citazione proverbiale, attestata dal Codice Penale di Francesco Maria Pagano (Napoli, 1823):

Chi soffre quel che altrui soffrire ha fatto, Alla santa giustizia ha soddisfatto (307).

Con evidente richiamo alla legge del taglione, Mastriani invoca una pena certa e giusta per le malversazioni del colonnello Filippo di Massa - Vitelli, uno dei personaggi che rappresentano il male all'interno della narrazione.

In definitiva, sembra che Mastriani, contrappuntando il testo di elementi idiomatici, di cui il proverbio costituisce il culmine espressivo, miri a fidelizzare il lettore sulla base di un codice di valori condiviso e identificato nella saggezza popolare.

4. CONCLUSIONI

Dai sondaggi qui effettuati emerge nella lingua de *I Misteri di Napoli* un registro pluricodice che si assesta su un doppio binario comunicativo: il primo è ancorato al monolinguisma dello scrittore nel solco della tradizione letteraria, il secondo tenta invece di riprodurre la scioltezza del parlato attraverso inserti colloquiali, dialettali e idiomatici. Tale canone discorsivo rispondeva alle esigenze della letteratura popolare, destinata non solo al lettore di massa, per favorirne tra l'altro l'acculturazione linguistica, ma anche al pubblico più raffinato e colto. Inoltre l'innesto dell'espressività dialettale nell'italiano libresco rispondeva adeguatamente all'esigenza dei narratori realisti, che aspiravano alla verisimiglianza della comunicazione legata a contesti diastraticamente medio-bassi³³. Sicuramente in questo romanzo la componente stilistica dominante appare lo stile "melodrammatico", enfatico, strappalacrime, in cui espressioni colloquiali (*freddare*, *bazziicare*, *canagliume*) si giustappongono ad arcaismi (*agguagliare*, *maraviglioso*, *servidorame*). Tale convivenza rimanda alla lingua del melodramma, in particolare quello

³³ Portinari, 1976; Tellini, 1998.

romantico. Si trattava infatti di uno stile sospeso tra il codice tragico e iperletterario da una parte e quello informale e realistico dall'altra, con stralci di conversazione quotidiana³⁴.

Simili modalità di scrittura, che dal romanzo storico transitano a quello realista, assecondavano l'ideologia romantica nell'intento di popolarizzare valori e istanze sociali e risorgimentali.

La patina arcaizzante si estende anche al settore fonetico con il dileguo della labiodentale (*avea*) e a quello morfosintattico con l'enclisi pronominale (*dicesi, diconsi*), che è uno dei tratti più rappresentativi della librettistica ottocentesca³⁵. Sul piano strettamente retorico il costante ricorso all'anafora, all'iperbato e a tricolon disposti in climax, soprattutto in contesti di elevata drammaticità, rispondeva all'esigenza di assecondare i gusti del pubblico del romanzo d'appendice, abituato a uno stile enfatico. Tuttavia le esigenze di una prosa più naturale e vicina alla colloquialità della lingua viva ricorrono nei toscanismi lessicali (*cioncare, picciuolo*) e nelle espressioni idiomatiche (*ridursi in camicia, bestemmiare come un Turco*) che attingono alla tradizione popolareggiante del genere comico di Burchiello e alla lingua d'uso coeva. Sul piano dell'efficacia comunicativa agisce innanzitutto la componente diatopica, distribuita tra gergo ed espressioni dialettali soprattutto nei dialoghi tra i malavitosi. All'esigenza di riprodurre il colore locale si aggiungeva poi l'esigenza pragmatica di richiamare l'attenzione del lettore, per costringerlo a riflettere sul degrado morale e sociale rappresentato sulla scena narrativa dall'autore, che così svolgeva un preciso mandato sociale e culturale.

In definitiva la cifra stilistica dei *Misteri di Napoli* sembra essere una sorta di «italiano letterario regionale»³⁶ *ante litteram* in cui, ammiccando all'imminente verismo³⁷, convivono, giustapposte, forme letterarie e forme regionali con un'escursività di moduli espressivi che mostrano, nella maggior parte dei casi, l'intenzionale sfruttamento stilistico della propria competenza dialettale da parte dell'autore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G. (1980), "Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia", in *Bollettino del centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, XIV, Palermo, pp. 221-296.
- Alfieri G. (1990), *La lingua 'sconciata'. Espressionismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani*, Liguori, Napoli.
- Algranati G. (1914), *Un romanzziere popolare a Napoli. Francesco Mastriani*, Morano, Napoli.
- Andreoli G. (1887), *Vocabolario napoletano-italiano*, Paravia, Torino.
- Battaglia S., Barberi Squarotti G. (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino.
- Bottoni Noce P. (2015), *Il romanzo gotico di Francesco Mastriani*, Cesati, Firenze.
- Berruto G. (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari.
- Bruni F. (1999), "Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo", in Id., *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Cesati, Firenze, pp. 137-192.

³⁴ Rossi, 2014: 311-318; Serrianni, 2013: 245-249.

³⁵ Bonomi, Buroni, 2010: 157.

³⁶ Trifone, 1996: 365-378. La definizione si applicava al caso del verista chietino G. Mezzanotte.

³⁷ Serrianni, 2013: 174.

- Di Giovanni C. (a cura di) (2017), *Fraseologia e paremiologia. Passato, presente e futuro*, FrancoAngeli, Milano.
- Di Filippo A. (1987), *Lo scacco e la ragione. Gruppi intellettuali, giornali e romanzi nella Napoli dell'800*. Mastriani, Milella, Lecce.
- Giuliano M. (2017), *Il romanzo popolare italiano. Dal narrato allo sceneggiato*, FrancoAngeli, Milano.
- Mastriani F. (1875), *I misteri di Napoli*, Sonzogno, Firenze.
- Montuori F. (2008), *Lessico e camorra. Storia della parola, proposte etimologiche e termini del gergo ottocentesco*, Federiciana Editrice Universitaria, Napoli.
- Nencioni G. (2012), *La lingua dei Promessi Sposi* (1993), il Mulino, Bologna.
- Polimeni G. (2011), *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano.
- Portinari F. (1976), *Le parabole del reale*, Einaudi, Torino.
- Puoti B. (1841), *Vocabolario domestico napoletano e toscano*, Libreria e tipografia Simoniana, Napoli.
- Rigutini G., Fanfani P. (1875), *Vocabolario della lingua parlata*, Tipografia Cenniniana, Firenze.
- Salibra L. (2014), *Cinquant'anni di neri italiani. Diacronie linguistiche da Scerbanenco alla Vallorani*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Sardo R. (2015), "Italiano in giallo. Le scelte stilistiche di Malvaldi, Manzini, Piazzese, tra italiano standard, varietà regionali, dialetto", in Ruffino G., Castiglione M. (a cura di), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*. Atti del XXIII Congresso della Silfi (Palermo 22-24 settembre 2014), Cesati, Firenze.
- Scappaticci T. (1990), *Il romanzo d'appendice e la critica*, Garigliano, Cassino.
- Serianni L. (1989), "Le varianti fonomorfologiche dei Promessi Sposi", in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli, pp. 141-213.
- Serianni L. (1989), *Dalla lingua del melodramma alla lingua corrente*, in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli, pp. 369-379.
- Serianni L. (1990), "Il secondo Ottocento", in Bruni F. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, il Mulino, Bologna.
- Serianni L. (2013), *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, il Mulino, Bologna.
- Skytte G. (1988), "Phraseologie/Fraseologia", in Holtus G., Metzeltin M., Schmitt C. (a cura di), *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, IV Italienisch/ Tübingen, Niemeyer, pp. 75-82.
- Tellini G. (1998), *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano.
- Tommaseo N., Bellini B. (1861-1879), *Dizionario della lingua italiana*, Rizzoli, Milano, ristampa anastatica a cura di Folena G., 1977.
- Testa E. (1997), *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino.
- Tortel J. (1977), *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Liguori, Napoli [trad. it. di Arnaud N., Lacassin F., Tortel J., *Entretiens sur la paralittérature*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Plon, 1970].
- Trifone P. (2000), "Cavalleria Rusticana", in AA.VV., *Vita dei campi (1880-1897)*, *Annali della Fondazione Verga*, Catania, pp. 9-29.
- Zaccaria G. (1977), *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa popolare nei secoli XIX e XX*, Paravia, Torino.
- Zaccaria G. (1984), *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Éditions Slatkine, Genève-Paris.