



FRANCESCA PULIAFITO

Università di Pavia

francesca.puliafito01@universitadipavia.it

LINGUA FURBESCA E DIALETTO MILANESE
TRA ARRIGHI E VERGA: L'OSTERIA DELLA FOPPA
E L'OSTERIA DEI "BUONI AMICI"*

Riassunto: Il contributo si propone di esaminare i tratti della gergalità furbesca e i tratti dialettali milanesi e dell'oralità popolare che emergono nell'ambientazione letteraria delle ottocentesche osterie meneghine, prendendo come modelli di confronto la novella verghiana *L'osteria dei "Buoni Amici"*, nella raccolta *Per le vie*, e un capitolo del romanzo arrighiano *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* dedicato all'osteria della Foppa. Una lettura linguistica dei due testi permette di constatare quanto il gergo della malavita scapigliata rappresentata da Arrighi sia soprattutto riconducibile a un'operazione di

* In nota si utilizzano le seguenti abbreviazioni bibliografiche:

- CHERUBINI → F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Imperial Regia Stamperia, Milano 1839-1856, 5 voll.;

- BIONDELLI → B. Biondelli, *Saggio di vocabolario furbesco-italiano*, in Id., *Studii sulle lingue furbesche*, Stabilimento di Civelli G. e C., Milano 1846;

- TOMMASEO-BELLINI: N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1861-1879 (online www.tommaseobellini.it);

- RIGUTINI-FANFANI: G. Rigutini - P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Tipografia Cenniniana, Firenze 1875;

- ARRIGHI → C. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano. Col repertorio italiano-milaneese*, Hoepli, Milano 1896;

- FERRERO → E. Ferrero, *Dizionario storico dei gergli italiani*, Mondadori, Milano 1996²;

- GDLI → S. Battaglia - G. Bàrberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1961-2002, 21 voll. (online www.gdli.it).

Si considera, per quanto riguarda le voci gergali, anche il glossario di gergo milanese che Cherubini fornisce alla voce "Zèrga (Lengua). *Lingua furbesca o janadattica. Parlar gergone o in gergo*. Specie di parlare oscuro il quale non s'intende se non tra quelli che sono convenuti fra loro dei significati delle parole metaforiche o inventate a capriccio ch'entrano a farne parte" (cfr. CHERUBINI, vol. IV, pp. 545-548).

ricostruzione archivistica del lessico e quanto invece i dialoghi dei popolani verghiani abbiano la capacità di conferire alla mimesi dell'oralità del personaggio un universale colore popolare che trascende il colore locale e accomuna quindi la produzione milanese alla produzione siciliana dell'autore.

Abstract: The purpose of this paper is to examine the features of slang, Milanese dialect and lower class orality that emerge from the literary environment of Milanese nineteenth-century taverns, taking as an example Verga's tale *L'osteria dei "Buoni Amici"* (in the collection *Per le vie*) and a chapter of Arrighi's novel *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* dedicated to the osteria della Foppa. A linguistic reading of these texts shows how much the underworld slang of scapigliati depicted by Arrighi is mainly referable to an archival reconstruction of lexicon and, on the other hand, how much the dialogues between Verga's commoners give to the orality of characters a universal folk colour that goes beyond local colour and so unites Milanese works with Sicilian ones.

1.

Nella Milano dell'Ottocento la lingua furbesca, nella sua variante regionale, vedeva diffuso il proprio codice cifrato soprattutto tra gli assidui frequentatori delle numerose osterie che spesso rappresentavano luoghi di ritrovo della piccola criminalità popolana oppure semplicemente di eversivi pensatori e cospiratori politici¹, luoghi in cui senz'altro

¹ "È noto generalmente, come, nella grande società, presso tutte le nazioni incivilite, e in ogni tempo, quelle turbe abbominate insieme e compiante d'individui, che sprecano la loro vita aguzzando di continuo l'ingegno per appropriarsi ingiustamente la roba altrui, si formassero una lingua convenzionale, mercè cui possono agevolmente intendersi non intesi, deludere la pubblica vigilanza, e concertare talvolta le proprie difese persino fra le mani della giustizia che li ha colpiti. Quest'artificio è ormai generalmente palese, [...]. Che anzi, uno strano capriccio introdusse talvolta questo barbaro gergo nella nostra letteratura, [...]" (B. Biondelli, *Studii sulle lingue furbesche*, Stabilimento di Civelli G. e C., Milano 1846, p. 6). I malviventi della Milano ottocentesca adottano così quella sorta di "ideologia del vagabondo", nata già in epoca medievale e diffusa tra le classi sociali marginali, dove emerge un'"equivalenza tra *inganno* e *ingegno*" (cfr. G. Sanga, *Gerghi*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di A. Sobrero, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 156-158). Tra i primi studiosi che dedicarono attenzione alla lingua furbesca si ricordano: A. Brocardo, *Modo nouo da intendere la lingua zerga, cioè parlar furbesco. Opera non men piaceuole, che vtilissima. Con vn capitolo, & quattro sonetti in lingua zerga, nouamente posti in luce. Di nouo ristampata per ordine di alfabetto*, Altobello Salicato, Venezia 1596; F. Rafaele, *Trattato dei bianti ovver pitocchi, e vagabondi col modo d'imparare la lingua furbesca*, Didot, Pisa 1828; R. Renier, *Cenni sull'uso dell'antico gergo furbesco nella*

anche il dialetto diventava strumento di comunicazione per eccellenza. Danno una testimonianza letteraria in questo senso la scapigliata osteria della Foppa descritta da Cletto Arrighi nel romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*² e l'ambientazione della verghiana osteria dei Buoni Amici presentata nella novella omonima all'interno della raccolta *Per le vie*³.

Autore sicuramente ricordato per aver dato con il suo manifesto un atto ufficiale di nascita al movimento scapigliato, Cletto Arrighi è anche un originale narratore ottocentesco⁴. Appassionato compulsatore dei

letteratura italiana [s.l. e s.d.]; B. Biondelli, *Studii sulle lingue furbesche*, cit. Tra i repertori gergali del secolo scorso: E. Mirabella, *Mala vita: gergo, camorra e costumi degli affiliati. Con 4500 voci della lingua furbesca in ordine alfabetico*, prefazione di Cesare Lombroso, Arnaldo Forni, Sala Bolognese 1984; A. Forconi, *La mala lingua. Dizionario dello "slang" italiano. I termini e le espressioni gergali, popolari, colloquiali*, SugarCo, Milano 1988; G. M. Calvaruso, *'U baccàgghiu. Dizionario comparativo etimologico del gergo parlato dai bassifondi palermitani*, Clio, San Giovanni La Punta 1993 (ultima edizione); E. Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Mondadori, Milano 1996; N. Bazzetta de Vemenia, *El barbapedana. Dizionario del gergo milanese e lombardo*, Little Italy, Milano 2012 (ultima edizione). Per una bibliografia sul gergo, cfr. G. Sanga, *Gerghi*, cit., pp. 184-189.

² *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* narra le vicende della milanese Compagnia brusca, gruppo di scapigliati patrioti e cospiratori che trova sconfitta nel moto del 6 febbraio 1853. Due frammenti del romanzo, *Presentazione* e *Uno scapigliato*, sono anticipati nell'"Almanacco del Pungolo" del 1857; altri due frammenti, *La compagnia brusca* e *A che cosa tiene l'amore!*, escono nella "Cronaca Grigia" del 13 aprile 1861; l'intero romanzo è pubblicato a puntate nelle appendici dell'"Opinione" dal 20 agosto al 24 ottobre 1861; il volume esce infine l'anno successivo, in due edizioni (identiche), rispettivamente per la Tipografia di Giuseppe Redaelli e per Francesco Sanvito.

³ In questo secondo caso si tratta di un modello stilistico di "italiano interregionale, con propensione alla varietà milanese" (cfr. G. Alfieri, *Verga*, Salerno, Roma 2016, p. 273), che solamente in circoscritti luoghi può confrontarsi con il gergo furbesco della malavita. La novella *L'osteria dei "Buoni Amici"* era uscita il 17 dicembre 1882 nel "Fanfulla della Domenica" diretto da Baldassarre Avanzini, mentre le novelle di *Per le vie* sono raccolte e pubblicate in volume per Treves nel luglio del 1883. I testi di *Per le vie* nascono in continuità con il clima di pessimismo delle *Novelle rusticane*, anticipano i motivi portanti delle successive novelle di *Vagabondaggio*, e al tempo stesso sono in relazione con i temi trattati dalla cosiddetta Scapigliatura democratica (per la ricostruzione della genesi testuale si rimanda a G. Verga, *Per le vie*, edizione critica a cura di Raffaele Morabito (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga), Firenze, Le Monnier 2003; si veda inoltre G. Verga, *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Mondadori (I Meridiani), Milano 1979).

⁴ Solamente negli anni Sessanta del secolo scorso la figura di Cletto Arrighi inizia a essere oggetto di attenzione da parte della critica. Nel 1961 Marino Parenti manifesta un primo significativo interesse verso il romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*, e in

vocabolari e curioso indagatore di sottili questioni etimologiche e linguistiche⁵, attento e aggiornato conoscitore della coeva letteratura francese⁶, sul piano stilistico è uno scrittore che privilegia apertamente

particolare per l'introduzione di questo romanzo, considerata manifesto ufficiale della Scapigliatura (M. Parenti, *L'atto di nascita della Scapigliatura*, in M. Parenti, *Ancora Ottocento sconosciuto o quasi*, Sansoni, Firenze 1961, pp. 163-171). Nel 1967 Gaetano Mariani, tra gli studiosi di maggior rilievo nell'ambito degli studi sulla Scapigliatura, pubblica la sua importante *Storia della Scapigliatura*: qui troviamo il primo intervento critico – con un giudizio complessivamente negativo che influenzerà gran parte della critica negli anni successivi – sulla narrativa arrighiana, benché all'interno dell'opera non sia riservato allo scrittore un capitolo specifico come invece avviene per altri scapigliati (G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta - Roma 1967, in particolare il primo capitolo e le note alle pp. 859-867). Dopo la pubblicazione del saggio di Gabriele Catalano sui due romanzi di Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbraio* e *La canaglia felice* (G. Catalano, *Capitoli per una lettura dell'Arrighi*, in "Sigma", V (1968), pp. 25-91), si arriva al 1989 con il contributo di Luca Della Bianca, che prende in considerazione l'intera produzione di Arrighi romanziere ed è l'unico a offrire un panorama completo sui singoli romanzi dell'autore (L. Della Bianca, *Cletto Arrighi romanziere scapigliato*, in "Otto/Novecento", XIII (1989), 3-4, pp. 155-205). Sul manzonismo e sull'antimanzonismo di Arrighi, oltre che sulla sua produzione teatrale, si sofferma Giuseppe Farinelli, in una raccolta di studi sul rapporto tra Manzoni e la Scapigliatura (G. Farinelli, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, IPL, Milano 1991, capitoli VI e VII). Nel 1993 esce un intervento di Angela Ida Villa che si propone di commentare i due frammenti del romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (*Presentazione e Uno scapigliato*) usciti sull'"Almanacco del Pungolo" del 1857, senza però considerare gli altri due frammenti del romanzo (*La compagnia brusca e A che cosa tiene l'amore!*) usciti nella "Cronaca Grigia" del 13 aprile 1861 (A. I. Villa, "La Scapigliatura milanese. Frammenti" (1857) di Cletto Arrighi, manifesto della Scapigliatura pre-unitaria, in "Otto/Novecento", XVII (1993), 5, pp. 21-52). Ancora Giuseppe Farinelli, infine, nel 2003 pubblica un volume molto documentato sulla Scapigliatura all'interno del quale Arrighi trova un posto equivalente a quello degli altri protagonisti (G. Farinelli, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003).

⁵ Ciò si evince in particolare dall'introduzione al romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbraio* pubblicata nell'"Almanacco del Pungolo" del 1857, prima versione del manifesto scapigliato nella quale l'autore si soffermava sulle ragioni linguistiche della scelta del termine *Scapigliatura*, partendo da alcune considerazioni sulla divergenza tra una Francia liberamente coniatrice di neologismi e un'Italia dominata dal pensiero dei puristi e condizionata al contrario dal peso dell'autorità di "sua maestà il Vocabolario" (una seconda versione del manifesto è pubblicata nel quotidiano torinese "L'opinione" dal 20 agosto al 24 ottobre 1861, con piccole ma non irrilevanti varianti che mostrano come la Scapigliatura, battezzata in ambito prettamente milanese, faccia fatica a concepirsi invece come movimento di universale portata, dal momento che a livello testuale i frequenti rimandi alla città lombarda d'origine non scompaiono ancora definitivamente).

⁶ Sull'importanza della figura del narratore Arrighi come tramite delle novità della produzione letteraria francese si rimanda al nostro studio "Io non sono un romanziere

una lingua in linea con le eterogenee scelte manzoniane della Ventiset-tana, persuaso che “i modi di dire di una lingua, o di un dialetto, por-gono allo stile un nerbo, una originalità ed una grazia tutta parti-colare”⁷. Intorno alla metà dell’Ottocento il problema della lingua e dello stile, soltanto “un piccolo pensiero” per gli scrittori francesi, è invece per gli italiani uno scoglio non ancora superato: per Arrighi si tratterà di “rendere ad evidenza il color locale, e il così detto *genio del luogo*”, “quel *quid*, quel *non so che*, quell’elemento che è diverso da città

francese, io”. *Modelli francesi negli “Ultimi coriandoli” e nella “Scapigliatura e il 6 febbraio” di Cletto Arrighi*, in “Il Confronto Letterario”, XXXIII (2016 - I), 65, pp. 55-80.

⁷ Cfr. C. Arrighi, *Gli ultimi coriandoli. Romanzo contemporaneo*, Presso l’Ufficio del Giornale L’Uomo di Pietra, Milano 1857, pp. 24 e sgg. (introduzione). A questo proposito si segnalano alcuni interventi di Arrighi pubblicati nella “Cronaca Grigia” (molto spesso riferiti al teatro, un genere da lui costantemente frequentato e praticato in dialetto milanese), come quelli datati 10 aprile 1864 (“La nuova scuola letteraria deve gridar ai quattro venti a tutti gli scrittori italiani di badar più che tutto alla naturalezza se vogliono aver un eco ed essere fattori di vera civiltà. [...] E il linguaggio della passione è sempre il più vero, è quello che farà sempre il maggior effetto. Scrivete barbaramente piuttosto che scrivere cincischia-to”) e 21 aprile 1867 (“Fautore, del resto, quale fui, – dacché scrissi la prefazione degli *Ultimi Coriandoli* – della teoria che non ammette, come vorrebbe il Manzoni, la esclusività fioren-tina nella formazione della lingua parlata, io vedo nello studio dei dialetti una fonte di ricchezza”), ma soprattutto l’articolo intitolato *Critica della Relazione di Alessandro Manzoni sull’unità della lingua*, uscito il 15 e il 22 marzo 1868 e ripreso da ulteriori interventi successivi sullo stesso tema (29 marzo, 12 e 26 aprile, 3 maggio), dove si avverte la difficoltà di unificazione della lingua parlata e ancora più fortemente si sostiene l’impossibilità di rimpiazzare i dialetti italiani con l’idioma fiorentino (“Che se io per consentire colle idee del Manzoni avessi fatto parlare, negli *Ultimi Coriandoli*, le mie popolane milanesi come le popolane di Firenze, avrei concesso ai miei lettori il diritto di darmi dell’imbecille. Dicasi piuttosto che pei timorati è impossibile scrivere un romanzo in Italia, dove non esiste, e forse non esisterà, mai un grandissimo centro unico, nel quale si possa studiare, nella sua espressione originale e complessiva, il carattere nazionale. Chi è stato a Firenze può dire se con quelle idee, con quelle frasi, e con quei diminutivi si possa esprimere perfettamente la vita milanese, o napoletana, o torinese! Sono tutt’altra cosa!”), e ancora l’articolo *La lingua parlata e la lingua non parlata*, uscito il 18 luglio 1869 (“A me dell’intreccio poco importa; il mio ticchio riguarda il modo con cui parlano i personaggi. E la ragione è chiara. Mettete in bocca a dei personaggi delle frasi viventi, naturali, spontanee, e anche dei cani vi rappresenteranno bene un miserabile intreccio. Mettete invece in bocca ai personaggi delle frasi impossibili, bastarde, non parlate, e anche i geni vi faranno scomparire un bellissimo intreccio”). Per uno spoglio degli articoli pubblicati nella “Cronaca Grigia” si faccia riferimento a E. Paccagnini, regesto della rivista “La Cronaca Grigia”, in G. Farinelli, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, IPL, Milano 1984, pp. 189-226.

a città”⁸, dando vita e spontaneità ai dialoghi dei suoi personaggi attraverso lombardismi, neologismi, e anche solecismi, “a dispetto della Crusca e di chi ci ha mano in pasta”, perché né uno sterile “repertorio di modi toscani, né un manuale di purissima lingua” sono suoi modelli⁹. E proprio quel “color locale” darà interesse al nuovo genere del romanzo contemporaneo, che anche da questo punto di vista si differenzia dal romanzo storico, al contrario già accattivante per il pubblico dei lettori perché spontaneamente dotato del “colore dell’epoca”. Da quest’ansia di autenticità linguistica scaturirà come naturale conseguenza una dichiarata predilezione nei confronti dei temi del realismo, una predilezione che – latente e crescente a partire da *Gli ultimi coriandoli* (1857) attraverso una trilogia che comprende *La Scapiigliatura e il 6 febbrajo* (1862) e *La canaglia felice* (1885) – si concretizza nello specifico con il testo programmatico premesso a *Nanà a Milano* (1880)¹⁰, romanzo in cui, giocando sul cambiamento delle due varianti deterministiche *milieu* e *moment*, si immagina una nuova vita del personaggio della Nanà zoliana trasferita dall’ambiente parigino a quello milanese.

A diretto contatto con il clima della Scapiigliatura democratica (che annovera lo stesso Cletto Arrighi, insieme ad altri letterati e intellettuali come Paolo Valera, Cesare Tronconi, Felice Cameroni) e influenzato dalla corrente naturalista del ciclo zoliano dei Rougon-Macquart, sarà estremamente ricettivo nei confronti delle tematiche sociali dell’area lombarda e meneghina anche un narratore come Giovanni Verga. Trasferitosi a Milano alla fine del 1872 e immediatamente affascinato dallo stimolante contesto di una città in continuo fermento¹¹, con la stesura

⁸ Cfr. “Cronaca Grigia”, 11 luglio 1869.

⁹ Sulla lingua della narrativa arrighiana, e sulle sue contraddizioni tra teoria e prassi, cfr. S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, Carocci, Roma 2012, pp. 151-153.

¹⁰ Sulla questione del realismo si vedano i due articoli apparsi nella “Cronaca Grigia” del 12-13 e 14-15 settembre 1880, che anticipano l’uscita, nella stessa rivista, di un passo significativo dell’introduzione alla *Nanà a Milano* (24-25 settembre 1880).

¹¹ Come Verga rivela con entusiasmo all’amico Luigi Capuana in una nota lettera datata 5 aprile 1873, di cui si trascrive un passo significativo: “Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c’è proprio il bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni, e restare al lavoro. Ma queste seduzioni istesse sono fomite,

delle novelle di *Per le vie* lo scrittore catanese intraprende uno studio letterario sul proletariato urbano, una personale ricerca in cui l'ambiente popolare e l'ambiente mondano si contrappongono e si sfiorano senza mescolarsi, osservati da vicino e ritratti attraverso una cronaca che si mantiene però equamente distante da sentimenti di denuncia e di paternalismo¹². All'interno della raccolta verghiana, *L'osteria dei "Buoni Amici"* è la novella contenutisticamente più affine alla vicenda narrata ne *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*: i punti di tangenza si concentrano in particolare nell'undicesimo capitolo del romanzo, dove l'ambientazione principale diventa il luogo d'incontro dei giovani popolari cospiratori, la milanese osteria della Foppa¹³. Nel romanzo sociale arrighiano l'uso della

eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla. Provasi davvero la *febbre del fare*; [...]” (cfr. *Carteggio Verga - Capuana*, a cura di Gino Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 25-26). A questo proposito va ricordato anche il saggio commemorativo *I dintorni di Milano*, preparato in occasione dell'Esposizione Nazionale industriale e artistica che era stata inaugurata a Milano nel maggio 1881 (cfr. *Milano 1881*, a cura di Carla Riccardi, Sellerio, Palermo 1991, pp. 61-69).

¹² Cfr. anche G. Alfieri, *Verga*, cit., pp. 146-153, oltre ai contributi di E. Bonora, *Le novelle milanesi del Verga*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XCI (1974), pp. 193-224, R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1975, pp. 97-137, P. Zambon, *La città industriale nelle novelle di Giovanni Verga: lettura di Per le vie e altri testi*, in *Letteratura e industria. I. Dal Medioevo al primo Novecento*, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. (Torino, 15-19 maggio 1994), Olschki, Firenze 1997, pp. 415-431.

¹³ A questo punto dell'intreccio del romanzo, la Gigia (popolana amante del cospiratore e protagonista Emilio) ha saputo dalla Teresa (amante dello scapigliato Teodoro) che Emilio ama un'altra donna, la nobile Noemi Dal Poggio. Emanuele Dal Poggio (marito di Noemi), invece, ha discusso con il nonno di Noemi e, in seguito, con la contessa Cristina Firmiani (cugina di Noemi) della probabilità che sua moglie possa avere un amante; difatti già in passato Cristina aveva abilmente insinuato questo dubbio, e ora il suo obiettivo è far insospettire anche Emanuele, suggerendogli il nome di Emilio Digliani. Così il Dal Poggio, confuso e alterato dalla gelosia, accusa Noemi di amare un altro uomo e le proibisce di frequentare la casa di Cristina. Emilio, dopo aver partecipato insieme agli altri amici scapigliati alla cena dell'albergo del Rebecchino (dove la Gigia ha saputo dalla Teresa la notizia che Emilio è amante di Noemi), accompagna la Gigia a casa e passeggia in piena notte per le vie di Milano. Lungo il cammino incontra Lisandro e Niso, amici della Compagnia brusca, che, mascherati e appena usciti dal teatro, si stanno dirigendo verso l'osteria della Foppa. Emilio, dopo essere andato a casa per cambiare gli abiti, decide di raggiungerli, anche per poter incontrare Paolino (scapigliato tra i promotori del moto del 6 febbraio). All'osteria, mentre gli scapigliati sono intenti a giocare alla morra, si svolge la

lingua furbesca da parte del gruppo di scapigliati della Compagnia brusca ha lo scopo di documentare un linguaggio codificato da persone appartenenti a una precisa categoria della società milanese, quella dei *barabba*, detti anche *locchi*¹⁴. E non casualmente proprio questo appellativo così fortemente connotato, *barabba*, è l'imprecazione che una sera gli ubriachi avventori dell'osteria dei Buoni Amici rivolgono contro il merciaio Magnocchi, sceso in strada durante una rissa e colpito duramente dal rivale e geloso Tonino, che dopo questo sciagurato e disonorevole episodio verrà disprezzato dalla famiglia e allontanato dalla vecchia compagnia di amici, nonché costretto a lavorare a tempo pieno perché considerato alla stregua di un *pitocco* (dal verbo milanese *pitocà*, ossia 'mendicare', 'accattare', passando attraverso la corrispondenza lessicale toscana attestata dal Rigutini-Fanfani e dal Tommaseo-Bellini)¹⁵.

2. Tratti caratterizzanti della gergalità

Il capitolo de *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* preso in esame offre molto materiale d'analisi per quanto riguarda le voci gergali, spesso contaminate dalle relative forme dialettali¹⁶, segnalate da Arrighi per la

scena del contrasto tra Fanfira e Pendolina. Le citazioni dal romanzo *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*, salvo diversa specificazione, sono tratte dalla *princeps* uscita nel 1862 (d'ora in avanti siglata *Red*), pp. 188-205.

¹⁴ Si tratta dei patrioti superstiti che hanno combattuto contro gli austriaci. Arrighi ne parla diffusamente nel suo contributo inserito nel *Ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale per cura di una società di letterati*, Carlo Aliprandi, Milano, 1888, vol. I (capitolo intitolato *Locchi*); per la ricostruzione di una genealogia dei termini *barabba*, *locchi*, *rabott* e *canonegh* cfr. B. Baita, *Voci gergali nella prosa narrativa di Cletto Arrighi: il caso della Scapigliatura e il 6 febbraio e della Canaglia felice*, in "Otto/Novecento", XXXVII (2013), 1, pp. 31-42.

¹⁵ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 361. Tutte le citazioni della novella sono tratte da G. Verga, *Per le vie*, cit., pp. 53-70. Nell'autografo che era stato inviato in tipografia per la stampa in rivista al posto di "pitocco" si legge "impiccio" (cfr. G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 60). Cfr. le voci *pitoccare* e *pitoccheria* nel RIGUTINI-FANFANI, p. 1169: "Domandare limosina, raccontando le proprie miserie", "L'azione del pitocco, il chiedere umilmente e con istanza"; nonché la voce *pitocco* nel TOMMASEO-BELLINI.

¹⁶ Per quanto riguarda l'esame delle voci popolari, dialettali e gergali presenti nell'undicesimo capitolo del romanzo, un glossario è trascritto nell'*Introduzione* dell'edizione critica (cfr. G. Farinelli, *Introduzione* a C. Arrighi, *La Scapigliatura. Romanzo sociale contemporaneo*, edizione integrale con apparato critico, note bio-bibliografiche e un saggio introduttivo a cura di Giuseppe Farinelli, IPL, Milano 1978, pp. 52-54), mentre un saggio

maggior parte in carattere corsivo¹⁷, una prassi che non è sicuramente estranea al Verga e seppur decisamente più sporadica si osserva anche nella raccolta *Per le vie*¹⁸. Dopo un appello al lettore in cui il narratore si preoccupa di fornire le coordinate temporali, l'undicesimo capitolo prende avvio con una sequenza che descrive con qualche spunto lirico la città ambrosiana durante la notte del carnevale¹⁹. Emilio vede un'ombra e, allarmato, pensa che sia *l'angelo custode* che lo insegue. *Angelo custode* è la prima locuzione gergale che si incontra: Arrighi, nel suo dizionario, glossa il milanese "*I angiol custod*" con "*I questurini*"²⁰. Allo stesso modo, nell'*Osteria dei "Buoni Amici"* i personaggi hanno a

d'analisi linguistica del gergo è fornito da Luca della Bianca (L. Della Bianca, *Cletto Arrighi romanziere scapigliato*, cit., pp. 155-205); il lavoro più sistematico è lo studio di Brunella Baita, che include le voci gergali dei due romanzi *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* e *La canaglia felice* (B. Baita, *Voci gergali nella prosa narrativa di Cletto Arrighi*, cit., pp. 43-68; in anni precedenti Gabriele Catalano aveva dato un elenco di voci dialettali e gergali, voci arcaiche, rare o popolari, espressioni metaforiche presenti nella *Canaglia felice*: cfr. G. Catalano, *Capitoli per una lettura dell'Arrighi*, cit., pp. 86-88).

¹⁷ Secondo Giuseppe Farinelli nel romanzo arrighiano questa scelta tipografica potrebbe riflettere un sintomo di un'esercitazione erudita dell'autore, applicata alla lingua (cfr. G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 52).

¹⁸ "Nelle novelle milanesi di Verga è cospicua la presenza di dialettismi lombardo-milanesi, frutto di una conoscenza diretta della realtà linguistica locale, ma anche della sua frequentazione della letteratura milanese, di cui sono spia le numerose concordanze formali e situazionali con la poesia portiana [...] e con l'Arrighi del *Ventre di Milano* [...]. La componente dialettale è più accentuata nei dialoghi ma è anche sottesa a tutta la narrazione, dando luogo a un dettato omogeneo nella sua coloritura" (cfr. S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, cit., pp. 149-150).

¹⁹ Sequenza in cui il vagare del protagonista per le vie e per le contrade, identificate scrupolosamente con il loro toponimo, ricorda per analogia molti passi della coeva narrativa realista francese, come gli spostamenti per le vie e per i quartieri di Parigi del giovane personaggio balzachiano Lucien, nelle *Illusions perdues*, e degli artisti del cenacolo *bohémien* ritratto da Murger, che conducono la propria esistenza in un perpetuo cambiamento di luogo, muovendosi in una sorta di labirinto senza uscite che è un riflesso della loro condizione esistenziale.

²⁰ ARRIGHI, p. 18. Questa locuzione è ancora attuale nel gergo dei criminali della seconda metà del XX secolo; si veda anche FERRERO, p. 14: "Sbirro, poliziotto, carabinieri". Sul dizionario compilato da Cletto Arrighi cfr. S. Morgana, *Storia linguistica di Milano*, cit., pp. 147-148, che rileva come i vocabolari di fine secolo mostrino "il forte processo di italianizzazione del lessico con l'introduzione nel dialetto di italianismi (parole italiane adattate foneticamente e morfologicamente al dialetto) e la sostituzione di termini dialettali che erano ben attestati nel Cherubini".

che fare inevitabilmente con i responsabili del mantenimento dell'ordine sociale: si viene a conoscenza, per esempio, di una tale Selvaggia, una delle donne frequentate da Tonino, che "leticava coi *cappelloni* ogni volta, a motivo di quel gonnellino di piume che sventolava come una bandiera". Il *cappellone* è appunto, in senso metonimico, una 'guardia urbana'²¹, addetta a sorvegliare gli avventori dell'osteria, da intendersi analogamente ai *cappelli* che comparivano nelle *Novelle rusticane*²². Accanto al gergo milanese convive anche il toscanismo popolare e colloquiale "leticava"²³ (verbo con varie occorrenze), che, insieme agli altri toscanismi riscontrabili non solo nell'*Osteria dei "Buoni Amici"* ma anche in altre novelle della stessa raccolta, contribuisce a "uniformare, anche in senso popolare, il registro narrativo"²⁴.

Il racconto dell'episodio scapigliato si sviluppa con la scena dell'incontro tra il protagonista, Emilio, e i due uomini mascherati, Lisandro e Niso, uno dei quali, ci riferisce il narratore, veste una maschera che il volgo chiama *vecchia bacucca*. Il vocabolario di Cherubini alla voce *veggia* annota la locuzione *veggia bacucca*:

Specie di maschera, prediletta dal nostro basso volgo, la quale rappresenta una Vecchia sgangherata, sciatta e sucida che scorre per le vie

²¹ Cfr. la voce *capellòn* in ARRIGHI, p. 94.

²² Cfr. G. Alfieri, *Verga*, cit., p. 274.

²³ Cfr. la voce *leticare* nei due dizionari TOMMASEO-BELLINI e RIGUTINI-FANFANI.

²⁴ G. Alfieri, *Verga*, cit., p. 276. A questo proposito si veda anche il contributo di S. Morgana, M. G. Dramisino, *Per una lettura linguistica di "Per le vie"*, Atti del IV Convegno SILFI, Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Madrid, 27-29 giugno 1996), Cesati, Firenze 1998, pp. 391 e sgg., dove nella lingua di *Per le vie* si distingue tra "una discreta presenza di dialettismi lombardo-milanesi "accentuati" ovvero privi di riscontro nel toscano, o italiano che dir si voglia" e "la presenza piuttosto consistente di dialettismi "attenuati" e dunque forme ben diffuse nel milanese dell'Ottocento e comuni pure agli usi toscano-fiorentini". Sulla dimensione diacronica del dialetto siciliano nella regione a partire dalle origini, sul suo rapporto con il toscanismo purista e il fiorentinismo manzonista nel periodo postunitario e in particolare sulla formazione di un "italiano "popolare" di matrice inter-regionale" durante la prima Guerra Mondiale, si vedano le pagine di G. Alfieri, *La Sicilia*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, UTET, Torino 1992, pp. 798-860. A proposito dell'unitarietà dell'italiano popolare, già presente nella morfologia ma massimamente realizzata nella sintassi, si veda L. Vanelli, *Nota linguistica*, in L. Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918*, Boringhieri, Torino 1976, pp. 295-306.

della città, le più volte a cavallo od anche a piedi, armata d'una scopa o d'un bastone che ha da cima una fune cui è raccomandata una vescica di porco enfiata. E con queste armi essa va percotendo la terra o batostando la ragazzaglia che suole gridarle contro

La veggia bacucca – La pesta la zucca;

La pesta la saa – La veggia del carnevaa.

E sotto questa maschera si celano sempre uomini, non mai donne²⁵.

La descrizione che si legge nel romanzo sembra ripercorrere esattamente la definizione di Cherubini, mentre Arrighi alla voce milanese *vecc* o *vègg* glossa la locuzione "*Vèggia bacucca*" con "*vecchia cucca*"²⁶. Al di là dell'accezione più specifica inerente allo spirito carnevalesco meneghino, si tratta di una colorita immagine popolare che trova corrispondenza anche nell'oralità interregionale: "*Vecchio cucco! Vecchio matto!* si suol dire per motteggio a un vecchio, che faccia cose non dicevoli alla sua età, come di far il galante, millantare prove giovanili ec.", "*Vecchio matto, Vecchio grullo, Vecchio cucco; Che fa cose non degne della età sua*"²⁷.

Uno dei due popolani (quello non travestito da *vecchia*) si avvicina a Emilio e lo saluta: "Finalmente che lo si può *allumare*, lo si può!". Emerge qui un tipico tratto stilistico della lingua parlata riprodotto dall'iterazione a cornice di un sintagma, la cosiddetta foderatura del discorso, un elemento della mimesi dell'oralità che si osserva con una certa frequenza anche nelle battute di dialogo dei personaggi milanesi verghiani, con il ritorno di una peculiarità linguistica che già era appartenuta ai personaggi siciliani. Così nel discorso indiretto libero di Toni-

²⁵ CHERUBINI, vol. IV, p. 484.

²⁶ ARRIGHI, p. 794.

²⁷ Cfr. la voce *vecchio* rispettivamente nel RIGUTINI-FANFANI (p. 1610) e nel TOMMASEO-BELLINI. La locuzione *vecchio cucco* è attestata ancora dal RIGUTINI-FANFANI, alla voce *cucco*, p. 474: "Ad un vecchio di poco senno, e che pure attenda sempre a galanteria o ad esercizi de giovani, suol darglisi del *Vecchio cucco*"; analogamente il TOMMASEO-BELLINI, alla voce *cucco*: "Aggiunto a *Vecchio* vale nell'uso come *Rimbambito*". L'etimologia dell'aggettivo *bacucco* è dal nome del profeta ebraico *Habacuc*, personaggio che l'iconografia spesso raffigurava con un profilo senile.

no che vorrebbe far tacere la sorella, appena uscito dalla prigione nella quale era stato recluso a seguito della rissa con il merciaio Magnocchi:

La Barberina invece non voleva finirla. Gli strillava che era un boia, e loro marcivano sotto la tenda in Verziere per mantener il signorino in prigione e pagargli i vizi. Tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e fregarle quella sua faccia di pettegola colla sua stessa insalata, fregarle!

e al padre che vorrebbe dargli una lezione, Tonino cercando di difendersi replica: “ – Ohè! non giocate colle mani, babbo²⁸! non giocate! –”. Il verbo *allumare*, nella battuta di uno dei due scapigliati in maschera, è voce gergale che Biondelli spiega con “vedere, adocchiare”²⁹, e non è casuale che nel romanzo Arrighi usi, poche righe sopra, proprio il termine *adocchiare*, quasi a voler glossare il gergo che seguirà: “Ma il primo di quei due popolani, adocchiatolo, si staccò dalla *vecchia*”. Cherubini alla voce *lumà* del suo glossario gergale milanese riporta i significati “*Vedere. Osservare*”, contrassegnando il lemma con i due asterischi per segnalare che è ormai entrato nel linguaggio comune del popolo e in quello delle persone civili³⁰.

Emilio riconosce allora l’ amico Lisandro, che continua a rivolgergli: “Eh *messire* che vuole? Si fa come si può. Una volta l’ andava un po’ *migliore d’ al presente*”. Il significato che Biondelli dà per *messire* in questo caso è poco adatto al contesto: “Quegli che ha da essere deru-

²⁸ Tipico toscanismo (cfr. TOMMASEO-BELLINI, alla voce *babbo*), che si mescola al lessico e alle locuzioni connotati in senso prettamente milanese.

²⁹ BIONDELLI, p. 51. In FERRERO si legge: “Vedere, sbirciare, guardare con attenzione [...] Dall’ antico furbesco *lumare* o *allumare*, vedere, guardare [...] a sua volta ispirato alle voci poetiche *lumi*, *luci*, per “occhi”. È voce comune a molti gerghi artigiani, dalla Toscana alle Alpi [...] Da *allumare* è poi venuto *slumare*, assai usato nei gerghi settentrionali” (FERRERO, pp. 9-10).

³⁰ CHERUBINI, vol. IV, p. 546. Anche in FERRERO: “*Slumare*, guardare con attenzione, puntare con gli occhi, è anche dei gerghi giovanili degli ultimi decenni” (FERRERO, p. 10). Questi primi sondaggi mostrano come Arrighi prediligesse la forma italianizzata del gergo anziché quella regionale, ovvero la forma registrata dal Biondelli piuttosto che quella riportata nel glossario del Cherubini.

bato"³¹; così anche Cherubini, alla voce *messier* del glossario: "Quegli che debbe essere rubato"³². Visto il carattere allocutorio e piuttosto neutro di questo intervento di Lisandro, sembrerebbe appropriata una più semplice accezione 'signore'³³, da confrontare anche con il milanese *messée*³⁴, ovvero intendendo *messere* come una forma reverenziale, "Contratto di *Signore* o *Signore*; se non si voglia da *Herus*"³⁵. Nella locuzione "Una volta l'andava un po' migliore d'al presente"³⁶, *migliore* è usato con il significato di 'meglio' (verosimilmente analogo all'avverbio milanese *mèi*)³⁷, mentre il verbo è preceduto dal pronome personale secondo una tipica costruzione morfosintattica di tipo lombardo e tosco-settentrionale che si ritrova anche in vari luoghi delle novelle milanesi verghiane.

Nell'*Osteria dei "Buoni Amici"* c'è sicuramente una particolare attenzione all'ambito linguistico delle allocuzioni e delle imprecazioni gergali: sono numerosi infatti i luoghi del discorso diretto e del discorso indiretto libero in cui ricorrono in traduzione espressioni che possono essere ricondotte al colore locale lombardo e milanese. Ne sono esempi: gli insulti del sor Mattia rivolti al figlio Tonino, "Brigante"³⁸ e "Cattivo

³¹ BIONDELLI, p. 68.

³² CHERUBINI, vol. IV, p. 546. Anche la Baita spiega che "Il *messere* pare infatti essere il cliente di bordello al quale sia le tenutrici dell'esercizio sia le meretrici sono decise a spillare quanti più soldi possibile non solo in contanti ma anche in donativi", provando a fare una supposizione di questo tipo: *messire* "riferito ai più agiati tra i patrioti, potrebbe anche riferirsi al loro ruolo di finanziatori della rivolta sognata quale determinante per la causa dell'unità nazionale" (cfr. B. Baita, *Voci gergali nella prosa narrativa di Cletto Arrighi*, cit., p. 54).

³³ Cfr. G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 52.

³⁴ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 93.

³⁵ Cfr. TOMMASEO-BELLINI, alla voce *messere*.

³⁶ Cfr. anche G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 52.

³⁷ Cfr. ARRIGHI, p. 425: "Andà semper mèi: Andar di bene in meglio".

³⁸ Cfr. CHERUBINI, vol. I, p. 153. Nel contesto della novella Tonino è definito *brigante* dal padre che lo accusa per essersi fatto coinvolgere nella rissa tra gli avventori dell'osteria: *Brigant* va quindi inteso soprattutto nella seconda accezione di "*Sedizioso. Rivoltoso*".

arnese³⁹, ai quali si aggiunge “poltronaccio”⁴⁰, come rimprovero per lo scarso impegno con il quale lavora; le imprecazioni nei discorsi indiretti liberi di Tonino che, “rosso come un gallo”⁴¹, vorrebbe vendicarsi contro l’amante della Selvaggia e dimostrare ai compagni che lo canzonano quanto al contrario sia capace di realizzare una grande bravata: “anima sacchetta”⁴² e “porca l’oca”⁴³; le esclamazioni che si innestano nei discorsi indiretti liberi del Nano, mentre provoca Tonino, e di Tonino stesso, che accetta con vergogna del denaro dal futuro cognato sor Domenico: “Il Nano che aveva il vino donnaiuolo, tornò al discorso dell’Assunta, un bel tocco di ragazza, per bacco, con quel vestito da selvaggia!”, “Tonino, rosso come un pomodoro, lo [il soldo] prendeva perché dovevano essere cognati; ma gli cuoceva dentro, perbacco!”⁴⁴; il linguaggio colorito degli amici dell’osteria, che inducono Tonino ad abbandonare la famiglia che lo sfrutta senza rispettare la sua dignità: “ – Bestia! pel conto che fanno di te i tuoi parenti! Piantali, via” (dall’espressione milanese di tono dispregiativo “*Te see óna bestia*”)⁴⁵, “ – O scioccone! non vedi che ti tengono peggio di un cane? Fossi in te li pianterei, loro e il pane che ti fanno sudare” (negli autografi la lezione “ – O scioccone!” non compare, sostituita dall’escla-

³⁹ Cfr. ARRIGHI, p. 25: “(Di persone tristi) “*Oh, l’è ón bel arnes!*”: “È un triste arnese o arnesaccio””. Si veda anche la battuta del maresciallo della questura che accoglie sor Mattia e il figlio Ambrogio: “ – Torni domattina. Ha un bell’arnese di fratello, sa!”.

⁴⁰ Cfr. ARRIGHI, p. 547 e CHERUBINI, vol. III, p. 374 (peggiorativo dal milanese *poltròn*, nella sua accezione di ‘pigro’).

⁴¹ Si noti nella novella il frequente uso di similitudini e metafore zoomorfe, uso ricorrente anche nella narrativa verghiana di ambientazione siciliana caratterizzata dalla presenza di un narratore popolare.

⁴² Cfr. ARRIGHI, p. 18. *Anima sacchetta* è glossato con “Per l’anima mia o Anima buscherona!”, ossia ‘anima molto grande’, ‘anima eccezionale’, ‘anima straordinaria’ (*buscherone*, aggettivo derivato dal verbo *buscherare*, è forma popolare e regionale toscana).

⁴³ Dal milanese “*Porca l’occa*”. Cfr. ARRIGHI, p. 476 e CHERUBINI, vol. III, p. 184.

⁴⁴ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 316, alla voce “Perbàcco bacchetta o Perbàcco baccon o Perbincio o Perbio”.

⁴⁵ Cfr. ARRIGHI, p. 50.

mazione “ – O bestione!”⁴⁶; infine il discorso indiretto libero che commenta l'allegria della compagnia dell'osteria dei Buoni Amici: “Là si radunavano l'Orbo, Basletta, ed altri amici dello stesso fare, che alle volte conducevano pure delle donne, e si stava allegri, mondo birbone!”⁴⁷. Altre imprecazioni dal tono popolare erano state cassate in una seconda fase scrittoria, come testimoniano alcune lezioni degli autografi: “O bella!”, “Osteria!” (soprascritto a “Sangue di [...]”)⁴⁸. In diversi casi si tratta di espressioni della mimesi dell'oralità lombarda che l'autore adotta dopo una ricerca di corrispondenza lessicale nel repertorio linguistico toscano. Così per esempio le accezioni imprecatorie “Brigante”, “Cattivo arnese” e “poltronaccio”, oppure “scioccone”, nelle esatte accezioni usate nel contesto della novella, trovano riscontro anche nei vocabolari del Rigutini-Fanfani e del Tommaseo-Bellini⁴⁹. Analogamente in un'esclamazione come “Bestia!” è possibile riconoscere una forma della simulazione del parlato popolare interregionale, che appartiene sia al toscano sia al siciliano: “Uomo stolido, irragionevole; oppure che abbia indole e costumi di bestia”⁵⁰; “Per metaf.[ora], si

⁴⁶ Cfr. ARRIGHI, p. 661, alla voce *sciòcch*. Per la variante cfr. G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 65.

⁴⁷ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 132 e vol. I, p. 107 (espressione analoga all'imprecazione “Mondo porco”, con accostamento all'aggettivo *birbón* nel suo significato di ‘furfante’).

⁴⁸ Cfr. G. Verga, *Per le vie*, cit., pp. 56-57. Le imprecazioni *O bella!* e *Sangue di Giuda!* o *Sangue di un cane!* hanno varie occorrenze nei *Malavoglia* (cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Interlinea, Novara 2014, p. 142, pp. 85, 134-135, 194, 269, 286, 292).

⁴⁹ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 240 (voce *brigante*: “E per ingiuria dicesi di uomo di natura assai malvagia”), p. 127 (voce *arnese*: “Uomo tristo, Di cattive qualità; ma vuol sempre l'adiettivo qualificante”), p. 1180 (voce *poltrone* e peggiorativo *poltronaccio*: “Chi sta volentieri a poltrire, nè ha voglia di lavorare e di esercitarsi in verun modo”), p. 1403 (voce *sciocco*, manca la registrazione della forma accrescitiva con sfumatura peggiorativa *scioccone*: “detto di uomo, vale Che manca di saviezza, di prudenza”) e TOMMASEO-BELLINI (voce *brigante*: “Che con sue brighe, per proprio utile e per altrui danno, usa frode mista con violenza; e così turba il consorzio sociale”, voce *arnese*: “Quando *Arnese* si riferisce a persona, ha generalm.[ente] mal senso”, voce *poltrone* e peggiorativo *poltronaccio*: “Il più com.[une] uso a noi oggidì è di chi giace in molle inerzia svogliata”, voce *sciocco* e accrescitivo peggiorativo *scioccone*: “Parlando d'uomo, o d'azione d'uomo, vale Che manca di saviezza, di prudenza”).

⁵⁰ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 212, e TOMMASEO-BELLINI: “D'uomo stolido, inetto”.

dice d'uomo senza discorso, e che abbia costumi, o faccia da bestia, *Bestia*. E per ingiuria si dice BESTIA E PORCU!"⁵¹. L'appellativo *bestia* ricorre inoltre nelle battute di discorso diretto in molte altre opere verghiane, spesso nell'accostamento in metafora o similitudine con un personaggio, con senso dispregiativo o comunque accezione negativa⁵².

A questi elenchi di allocuzioni e imprecazioni si uniscono alcune interiezioni con le quali vengono costellati i dialoghi per dare un colore locale alla lingua parlata: "to'" (con variante grafica "tò" e "to")⁵³, "ve'" (con variante grafica "veh")⁵⁴, "neh"⁵⁵, "Ohè"⁵⁶, "Orsù"⁵⁷. Inoltre, per ricreare i tratti di un'oralità tosco-settentrionale spesso nelle novelle verghiane di *Per le vie* si ha la presenza della particella avverbiale *mica*

⁵¹ Cfr. V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Stabilimento tipografico Lao, Palermo 1876³, p. 147.

⁵² Tra i numerosi esempi, nei *Malavoglia*: " – Bestia! quando parlano i più vecchi di te sta zitto" (Piedipapera rimprovera il figlio della Locca), " – Sicuro che son geloso! esclamò lo zio Crocifisso, geloso come una bestia!", " – Sì, siete una bestia se vi lasciate scappare quell'occasione! [...]. Siete una bestia, vi dico!" (Piedipapera cerca di convincere lo zio Crocifisso a comprare la *Provvidenza*); oppure in *Vagabondaggio*, nella novella *Nanni Volpe*: " – Bestia, perchè sei scappato?" (lo zio Nanni al nipote Carmine). Cfr.: G. Verga, *I Malavoglia*, cit., pp. 40, 72 e 239; G. Verga, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante, Novara, Interlinea 2018, p. 180. È al contrario positivo e compassionevole il significato della locuzione "povera bestia", consueta nei *Malavoglia*, che si riferisce però sempre ad animali e non a persone.

⁵³ La forma *to'*, troncamento dal verbo *togliere* coniugato alla seconda persona singolare del modo imperativo presente, è da intendersi come interiezione con funzione esclamativa, resa graficamente anche con *toh*. Cfr. TOMMASEO-BELLINI, oltre ad ARRIGHI, p. 767 ("Tò, tò, chi vedi mai mì!": "Tò tò, chi viene!").

⁵⁴ La forma *ve'*, troncamento dal verbo *vedere* coniugato alla seconda persona singolare del modo imperativo presente, resa graficamente anche con *veh*, può essere intesa con l'interiezione esclamativa *eh*. Cfr.: TOMMASEO-BELLINI, che attesta la voce d'uso come "sovente modo d'avvertire", anche "con senso di minaccia"; CHERUBINI, vol. IV, p. 478, dove nella fraseologia si leggono gli esempi "T'en vœutt quatter ve'" e "Varda ve'" glossati rispettivamente con "Le vuoi eh?" e "Bada ve'".

⁵⁵ La forma *neh*, tipicamente piemontese e lombarda, ha origine dall'avverbio latino *nonne* e si usa attualmente in fine frase o in inciso per chiedere conferma all'interlocutore, con tono familiare ed enfatico. Cfr. la voce *ne'* nel TOMMASEO-BELLINI: "Avv.[erbio] che si usa dinanzi alla parola *Vero*, formandosi una maniera avverbiale *Ne' vero*, che ricerca testimonianza del domandato in conferma del detto, e si pratica notarla d'apostrofo".

⁵⁶ Cfr. ARRIGHI, p. 480 (voce indicata come esclamazione d'avvertimento).

⁵⁷ Cfr. ARRIGHI, p. 488 (voce indicata come poco usata).

postposta al verbo, come rafforzativo nella frase negativa, ad esempio nelle battute del Basletta, “Non te la mangio mica tua sorella!”, e della Bionda, “ – Ma che vuoi farci? Non son mica una signora!”. Nel primo esempio Verga arriva alla forma definitiva attraverso il costrutto tipicamente lombardo “mangio, no”, con avverbio di negazione che segue il verbo con funzione rafforzativa, attestato da entrambi gli autografi che tramandano versioni precedenti della novella⁵⁸. Si tratta quindi anche in questo caso di un tratto della lingua colloquiale settentrionale, dove *mica* “Propriamente vale Piccolissima particella di checchessia; ma in questo senso è di raro uso, e si adopra semplicemente come particella riempitiva che aggiunge alla negazione maggiore efficacia”⁵⁹.

Nei primi scambi di battute tra i personaggi del romanzo di Arrighi, uno dei due scapigliati appena usciti dal teatro, Lisandro, afferma di indossare un *costume* di sua invenzione. Il carattere corsivo contrassegna la parola perché deve essere intesa in senso specifico, e in questo caso anche dialettale, ovvero come *costumm*: “abito per veglioni e feste mascherate in costume”⁶⁰. Alla curiosità di Emilio, i due amici Lisandro e Niso rispondono di aver intenzione di dirigersi verso l'osteria della Foppa a *soffiare nella vetriuola*: *vetriuola* sta per “Bicchiere, nel furbesco del Seicento, per debole camuffamento di *vetro*”, mentre la locuzione gergale *soffiar nella vetriuola* equivale a *bere*⁶¹. La conversazio-

⁵⁸ Cfr. G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 61.

⁵⁹ RIGUTINI-FANFANI, p. 972. Analogamente la voce *mica* nel TOMMASEO-BELLINI: “Bricciolo, Piccola particella di chicchessia”. L'etimologia è dal latino *mica*, ossia ‘briciola di pane’. Cfr. anche la forma geminata milanese *micca*, che sta invece per ‘pane’ o ‘panino’ (CHERUBINI, vol. III, p. 106 e ARRIGHI, p. 436).

⁶⁰ ARRIGHI, p. 160. Più indeterminato invece il significato proposto da Farinelli: “foggia di vestire, indumento” (G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 52).

⁶¹ Cfr. FERRERO, p. 373. Ferrero segnala la voce come arcaica e annota: “Tutti modi non più usati”. Della Bianca aggiunge: “Cherubini, glossando *trà-giò*, adopera (come nel caso di altre voci) due spiegazioni: un termine ancora furbesco, ma di tradizione letteraria, e uno del linguaggio comune, per la precisione *soffiar nella vetriuola* e “bere”. *Soffiar nella vetriuola* è antico furbesco di matrice toscana, registrato (s.v. *vetriuola*) anche nel *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo-Bellini” (L. Della Bianca, *Cletto Arrighi romanziere scapigliato*, cit., p. 168; cfr. inoltre CHERUBINI, vol. IV, p. 547).

ne prosegue, e Lisandro informa Emilio del fatto che all'osteria ci saranno anche gli altri *apostoli*, con i quali lui ha già *dato il santo*. Per quanto riguarda il sostantivo *apostolo*, Biondelli chiosa con "Compagno"⁶². *Dare il santo* è un'altra locuzione gergale, che secondo il glossario del Cherubini andrebbe sciolta con 'avvisare'⁶³, dove tuttavia il significato non corrisponde perfettamente a quello richiesto dal dialogo, ovvero 'stabilire luogo e orario di ritrovo', 'darsi appuntamento'⁶⁴. Con l'accezione adatta al contesto la locuzione *dà el sant* è invece registrata nel vocabolario di Cherubini, alla voce *sànt*: "S'usa anche per *Dar convegno o posta* e per *Temperar la cetera con altri*, cioè esser con esso d'accordo"⁶⁵ (confermando quindi che in questo caso Arrighi si sia rifatto alla voce del dialetto milanese anziché a quella puramente gergale).

Se come scelta d'ambiente la novella verghiana è affine al capitolo arrighiano, a livello linguistico non si ritrova però una tale abbondanza di lessico gergale, perché nell'*Osteria dei "Buoni Amici"* il proposito è ricostruire soprattutto un'ambientazione dal colore locale lombardo, o comunque settentrionale, mentre il contesto della malavita meneghina è senza dubbio presente ma non è così centrale. In questo senso, alcune locuzioni lombarde in traduzione contribuiscono a ricreare questo effetto. Per esempio, la citazione del "bosco della Merlata" per indicare l'osteria dei Buoni Amici, ossia un "Covo di ladri"⁶⁶, dalla metafora

⁶² BIONDELLI, p. 52. Anche Ferrero spiega il lemma *apostolo* come "Complice, componente di una banda, per irriverente allusione ai seguaci di Cristo" (FERRERO, p. 16). Nel glossario di Cherubini: "Apostel. *Calcagno*. Compagno" (CHERUBINI, vol. IV, p. 545). Scorrendo la voce *calca* in FERRERO si legge: "Accattonaggio; guidoneria, compagnia di ladri [...] Da *calca* derivano [...] *calcagno*, *calcagnante*, compagno, formato su *calcagno* e sull'ant[ico] non gergale *calcagnare*, scappare" (FERRERO, p. 69).

⁶³ CHERUBINI, vol. IV, p. 547, alla voce ***Sant (Dà el)*. Anche Ferrero rimanda a questa voce di Cherubini: "*Dà el sant*, avvisare, preavvertire"; cfr. FERRERO, p. 294.

⁶⁴ Cfr. anche G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 53.

⁶⁵ CHERUBINI, vol. IV, p. 101. Forse meno probabile il legame con il dialetto o il furbesco veneziani (cfr. B. Baita, *Voci gergali nella prosa narrativa di Cletto Arrighi*, cit., p. 63).

⁶⁶ Cfr. ARRIGHI, p. 65, alla voce *bosch*, dove si trascrive anche il modo di dire: "'Ma quest l'è el bosch de la Merlada!' (al gioco): Ma qui si ruba allegramente!'".

lombarda del "Bosch de lader"⁶⁷ attraverso l'allusione alla località di Camerlata, in provincia di Como, all'epoca famigerata per la diffusa presenza della malavita locale⁶⁸. Così anche Tonino, appena uscito dall'osteria dei Buoni Amici e poco prima di essere coinvolto nella rissa, canta a squarciagola il tipico ritornello milanese della *Mariettina*⁶⁹ e girovaga per le vie della città "allegro come un pesce"⁷⁰, provocato dai compagni "colla lingua grossa"⁷¹ e dal Nano in particolare, che gli ricorda quanto la Selvaggia, la donna che lo ha appena rifiutato al veglione del teatro Carcano, sia però "un bel tocco di ragazza"⁷². In quest'ultimo caso, benché il sostantivo *tòcch* dia vita a una ricca fraseologia dialettale, la locuzione è attestata anche come forma colloquiale panitaliana: "E così dicesi nel parlar familiare *Tocco d'uomo*, *Tocco di ragazza*, *di figliuolo* e simili a significare Uomo, ragazza ec. di grande e robusta persona", "*Un tocco d'uomo*; *Un tocco di donna*; *Un tocco di ragazzo*; s'intende grandi e robusti. E anche dicesi: *Un pezzo d'uomo*; *Un pezzo di donna*"⁷³. E ancora, quando si tratta di dover far parlare l'Orbo, l'avventore che tradirà nel finale l'amico Tonino conquistando la Bionda, la donna da lui corteggiata, si ricorre a una locuzione diffusa nel milanese: " – Dacché è stato a San Fedele quel ragazzo [Tonino] è diventato un pulcino bagnato", dove l'espressione *bagnaa come on povesin* significa essere "Eccedentemente molle e bagnato", da intendersi in senso figurato, ossia persona che è stata umiliata dopo aver commesso una bravata di scarso successo, che è stata rimproverata

⁶⁷ Cfr. CHERUBINI, vol. I, p. 139.

⁶⁸ Cfr. GDLI, alla voce *Merlata*², dove la locuzione di uso regionale *Bosco della merlata* è spiegata con "luogo equivoco, malfamato, frequentato da persone disoneste e poco raccomandabili".

⁶⁹ Tipica canzone popolare, composta da cinque strofe, il cui tema è il corteggiamento di una giovane contadina.

⁷⁰ Cfr. ARRIGHI, p. 527, alla voce *pèss*: "*Vèss alégher o san come ón pèss*: Essere allegro o sano come un pesce o una lasca".

⁷¹ Cfr. ARRIGHI, p. 373, alla voce *lengua*: "*Vèss óna gran lengua*: Essere una lingua o linguaccia velenosa".

⁷² Esatta traduzione della locuzione dialettale "*On bèll tocch de tósa*" (cfr. ARRIGHI, p. 768, alla voce *tòcch*).

⁷³ Cfr. la voce *tocco* in RIGUTINI-FANFANI (p. 1563) e TOMMASEO-BELLINI.

pesantemente, e che di conseguenza ha trasformato il proprio orgoglio in soggezione e insicurezza (dal momento che Tonino, dopo aver trascorso un periodo in prigione a causa della rissa notturna, viene costretto dalla famiglia a lavorare al loro servizio e ad allontanarsi dalle distrazioni della compagnia dell'osteria)⁷⁴. Anche in questa circostanza Verga oltrepassa il confine del color locale lombardo a favore di un'universale componente orale e popolaresca, arrivando alla locuzione attestata dai repertori milanesi attraverso un idiomatismo interregionale, condiviso con il toscano: "*Essere come un pulcin bagnato*, Essere avvilito, raumiliato e simili", "*Essere come un pulcin bagnato. Essere malconco o mortificato*"⁷⁵. Appartiene invece al vero e proprio gergo la locuzione *far vomitare il morto*, usata nel finale della novella, nel momento in cui sor Mattia e la famiglia accusano Tonino di essere un ladro e provano a fargli confessare di aver rubato il denaro alla sorella: come attesta il vocabolario del Biondelli, nella lingua furbesca 'morto' sta appunto per "*Furto, roba rubata*"⁷⁶.

Dopo aver passato in rassegna tutti i nomi degli *apostoli* della compagnia che si incontrerà all'osteria della Foppa, lo scapigliato Lisandro prosegue il suo confronto con Emilio rimproverandolo di *fare l'indiano*. Cherubini alla voce *indiàn* riporta la locuzione "*Fà l'Indian*" dandone il senso figurato "*Fare l'Indiano o lo gnorri o il Grasso legnajuolo*"⁷⁷, mentre nel Ferrero, alla voce *india*, si trova "*Indianaggio*, acquistare merce a rate e rivenderla subito, eclissandosi. Dalla locuzione *far l'indiano*, far finta di non capire, fare il finto tonto (Genova)"⁷⁸. Consultando il dizionario genovese-italiano compilato da Giovanni Casaccia si riscontra in effetti l'espressione *fâ l'indian*: "*Dissimulare, fingere di non sapere una cosa che si sa, Mostrarsi nuovo di cosa a noi*

⁷⁴ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 388 e ARRIGHI, p. 553.

⁷⁵ Cfr. la voce *pulcino* in RIGUTINI-FANFANI (p. 1235) e TOMMASEO-BELLINI.

⁷⁶ BIONDELLI, p. 69. Cfr. anche GDLI, alla voce *morto*: "*Fare vomitare il morto a qualcuno: costringerlo a restituire il maltolto, la refurtiva*", e alla voce *vomitare*: "*Far vomitare il morto: far confessare un misfatto*".

⁷⁷ CHERUBINI, vol. II, p. 300.

⁷⁸ FERRERO, p. 181.

ben nota⁷⁹. Si tratta quindi di una locuzione diffusa in varie regioni, appartenente anche all'uso toscano, come documenta il Tommaseo-Bellini: "Fingere di non essere informato d'alcuna cosa"⁸⁰.

Manifestata apertamente la propria volontà di non partecipare al moto che si sta organizzando, Emilio conclude il dialogo decidendo di andare all'osteria; prima però cambierà gli abiti, per evitare di farsi riconoscere inopportuno, e Lisandro commenta: "Questo è vero; *in quanto di dire a dire* sono tutti figlioli della legge; ma non si sa mai; è sempre meglio *star in campana*". La locuzione *in quanto di dire a dire* con probabilità si spiega come un'espressione popolare con funzione di complemento di limitazione, da interpretare come 'per quanto se ne sa'⁸¹. *Essere della legge* è invece una costruzione gergale: nel glossario di gergo milanese la voce ***Legg* (*Vess de la*) corrisponde a "Essere della compagnia de' borsajuoli", mentre nel vocabolario alla voce milanese *lègg* si trova *vess de la legg* per "Esser uomo esperto delle cose del mondo" e "Essere d'una setta, d'una congrega, d'una compagnia"⁸²; quest'ultimo significato, in particolare, potrebbe essere quello che Arrighi voleva far intendere nel contesto della frase pronunciata da Lisandro, dal momento che Emilio deve andare all'osteria mascherato perché se per caso fossero presenti uomini infiltrati, ovvero spie estranee alla compagnia, sarebbe pericoloso farsi riconoscere. Anche *stare in campana*, infine, è locuzione gergale riportata da Cherubini: "*Campanna* (*Stà in*). Star sul severo, sui rigori"⁸³.

⁷⁹ G. Casaccia, *Dizionario genovese-italiano*, Tipografia di Gaetano Schenone, Genova 1876, p. 352.

⁸⁰ Cfr. la locuzione *fare l'indiano* nel TOMMASEO-BELLINI.

⁸¹ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 425 (la locuzione milanese *in quant a* si rende con 'quanto a'). Cfr. anche G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 52.

⁸² CHERUBINI, vol. II, p. 352. In FERRERO alla voce *legge* abbiamo: "*Essere della legge*, osservare la regola dell'omertà, rispettare le norme del codice di delinquenza (Roma). Identico senso ha il milanese *vess de la legg*, già registrato dal Cherubini" (FERRERO, p. 191). Farinelli propone invece "*degni di fede, fidati*" (G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 54).

⁸³ CHERUBINI, vol. IV, p. 545. Ferrero per la locuzione *in campana* (alla voce *campana*), in uso nel secolo scorso, rimanda a Cherubini e inoltre scrive: "Oggi la voce [...] ricorre comunemente nella locuzione *essere o stare in campana*, stare attento, all'erta, prestare attenzione; essere pronto a qualcosa" (cfr. FERRERO, pp. 73-74). L'interpretazione di Farinelli è invece *star zitto* (cfr. G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 54).

In questo scambio di battute tra i due scapigliati la distanza ideologica che intercorre tra Emilio e Lisandro (Emilio non è d'accordo con l'organizzazione di una rivolta, che a suo parere finirà sicuramente in una sconfitta, e vorrebbe distaccarsi definitivamente dalla compagnia, mentre Lisandro nutre ancora forti speranze) si riflette anche nell'uso della lingua del dialogo: Lisandro, infatti, al contrario di Emilio, si esprime attraverso il gergo (che tuttavia Emilio mostra di conoscere),⁸⁴ ma non è l'unico elemento significativo, perché spesso la comunicazione tra Emilio e Lisandro non è immediata, e l'interlocutore si vede costretto a dare conferme e chiarimenti alle allusioni:

- E chi sono?
- Chi gli *apostoli*?
- Sì.
- Eh sa bene, i soliti. C'è lo *Spadon dei dodici*...
- Paolino?
- Sì [...].

- Ma la pensi che siamo sotto sotto...
- Sotto a che cosa?
- Ah! lei vuol farmi l'indiano adesso, caro signore; non va bene.
- Ti prego a credere, - proruppe Emilio aspramente, ma senza alzar la voce - ti prego a credere che io non ho menomamente bisogno di far l'indiano. Ti domando che cos'hai voluto dire?
- Ho voluto dire che per domani sera è fissato il colpo [...]

Le conseguenti riflessioni personali di Emilio, tormentato e confuso nei suoi propositi di allontanamento definitivo dalla compagnia di scapigliati patrioti e dalle loro pericolose illusioni⁸⁵, sono trascritte senza

⁸⁴ Prima ancora di essere considerato una "lingua *segreta*", il gergo va visto come una "lingua *diversa*" e soprattutto una "lingua di classe" dotata di una propria unitarietà. A livello linguistico il gergo è invece una "lingua parassitaria", che "[...] si rapporta a un sistema linguistico di riferimento (dialetto o lingua nazionale) di cui utilizza la grammatica e la fonetica, ma modifica in gran parte il lessico, sostituendolo con il lessico gergale comune" (cfr. G. Sanga, *Dialettologia lombarda. Lingue e culture popolari*, cit., pp. 200-202).

⁸⁵ Cfr. *Red*, pp. 195-197.

ricorrere alla tecnica narrativa del discorso indiretto libero, ma riportando il pensiero del personaggio come discorso diretto, introdotto dal verbo di enunciazione e dai trattini che fungono da virgolette⁸⁶. L'intera sequenza del monologo è costruita con una singolare cura a livello retorico, che ne accentua l'enfasi e ne rende più rapido il ritmo: la sintassi si sviluppa per giustapposizione di periodi molto brevi, con prevalenza di frasi esclamative e domande retoriche; l'oscillazione tra diverse idee incerte è resa con l'aposiopesi e spesso prevale uno stile nominale ("In prigionie... giudizio statario... la sentenza", "Gran che, la morte!"); l'iterazione è largamente impiegata, come ripetizione di intere frasi ("È d'uopo uscirne; è d'uopo uscirne"), ripresa in anadiplosi di un elemento della frase precedente ("Perché averne ribrezzo più che di una palla? Una palla ti può tenere inchiodato [...]"), *enumeratio* ("Ormai ho denaro... ho una posizione... ho quella donna [...]"), anafora ("Maledetta la politica [...] maledetti i Tedeschi, maledetti i tempi!"), poliptoto ("che mi ama... ch'io amo")⁸⁷.

La seconda metà del capitolo undicesimo de *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* è dedicata all'osteria della Foppa. *Foppa* è ancora un termine gergale: sia Biondelli⁸⁸ che Cherubini⁸⁹ lo rendono con 'scodella'. È invece apparentemente più improbabile che la voce sia dialettale, dal momento che i significati offerti dal Cherubini sembrano meno oppor-

⁸⁶ Nell'edizione del 1862 in molti casi mancano i trattini finali, ma sono presenti nell'edizione del 1880.

⁸⁷ L'intero passo inoltre si rifà a una nota sequenza del capitolo secondo dei *Promessi Sposi* di Manzoni, dove Renzo, dopo aver saputo da Don Abbondio la notizia che don Rodrigo sta impedendo le nozze, si incammina furioso verso la casa di Lucia e vorrebbe vendicarsi, ma il pensiero improvviso della sposa lo distoglie immediatamente dai malvagi propositi (cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di Teresa Poggi Salani, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2013, vol. XI, pp. 72 e sgg.). La citazione di Arrighi si spinge fino alla ripresa dello stesso lessico: "E Lucia? – Appena questa parola si fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla" (*ibid.*, p. 73); "E Noemi? Questo nome caro e soave che si gettò a un tratto, e quasi suo malgrado, attraverso alle sue bieche fantasie, questo nome che gli ridestò tutte le splendide e belle emozioni della sua vita d'amore, lo turbò fieramente".

⁸⁸ BIONDELLI, p. 61.

⁸⁹ CHERUBINI, vol. IV, p. 546.

tuni: 'buca', 'fossa', 'sepoltura', oppure 'pozza', 'pozzanghera'⁹⁰. Va aggiunto però che in milanese il lemma *fòppa* accompagnato da specificazione, *fòppa fognata* e *fòppa del ledamm*, può significare, rispettivamente, 'fogna' e 'letamaio'⁹¹: vista la connotazione negativa di questo luogo laido soprattutto in senso morale, non è da escludere un collegamento con la sfera semantica alla quale appartengono le accezioni dialettali.

L'ambientazione si sposta infine all'interno dell'osteria⁹². Nella prima scena è rappresentato un gruppo di scapigliati che, diretti dallo Spadon dei dodici, cantano in coro, storpiando in dialetto il testo del libretto dell'opera *La muta di Portici*⁹³, mentre la seconda scena vede protagonisti i giocatori di morra. Il narratore si sofferma a spiegare il funzionamento del gioco⁹⁴: "Un quinto che stava daccanto alla partita

⁹⁰ CHERUBINI, vol. II, p. 154.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Prima di introdurre questa sequenza, Arrighi inserisce con una tecnica a intarsio un riferimento al racconto balzachiano *Un grand homme de province à Paris*, incastonandolo a sua volta con un'altra citazione manzoniana: nel passo in cui è presentata l'osteria della Foppa si innestano alcune allusioni alla descrizione del locale parigino Flicoteaux, l'osteria dove sono soliti riunirsi i giovani artisti *bohémiens*, mentre descrivendo l'oste della Foppa si instaura un paragone con il noto oste manzoniano dell'osteria della Luna piena. La citazione dal quattordicesimo capitolo dei *Promessi Sposi* è esplicita e letterale: "Invece sedeva al suo posto un uomo di mezza età, che si avrebbe potuto chiamare il fratello carnale [nella seconda edizione del 1880, d'ora in avanti siglata STI, si legge: *il fratello carnale > primo cugino* (STI, p. 276)] del famoso oste dei Promessi Sposi: "occupato in apparenza in certe figure che faceva e disfaceva colle molle... *ma in realtà intento a tutto ciò che accadeva intorno a lui.*"". Permane comunque nella citazione un certo grado di approssimazione, perché in Manzoni si legge esattamente: "occupato, in apparenza, in certe figure che faceva e disfaceva nella cenere, con le molle; ma in realtà intento a tutto ciò che accadeva intorno a lui" (A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Testo del 1840-1842*, cit., p. 430). L'oste manzoniano, inoltre, è un personaggio realmente vigile e attivo durante lo svolgimento dell'azione, al contrario dell'oste arrighiano che non ha alcun ruolo e scompare immediatamente dalla scena prima ancora di poter interagire.

⁹³ *La muette de Portici* (opera lirica musicata da Daniel Auber, su libretto di Eugène Scribe) narra la vicenda della rivolta di Masaniello contro il governo spagnolo; è ambientata nel 1647, a Napoli e Portici. La prima rappresentazione fu a Parigi, nel 1828.

⁹⁴ Nella seconda edizione del romanzo il termine *morra* compare in corsivo, a voler sottolineare che si tratta di un gioco specificamente diffuso nell'ambiente delle osterie milanesi.

e sorvegliava i punti era il *gentiluomo*, quello che in fiorentino si chiama: il Signore". È verosimile che l'autore abbia preso spunto dal vocabolario di Cherubini, dove alla voce *gentilòmm* si legge appunto: "T[ermine] di Giuoco. *Signore* (*fior.) [voce dell'uso fiorentino]. Quegli fra cinque che convengono a giocare, il quale viene escluso a sorte dal numero voluto per comporre la partita, che d'ordinario non oltrepassa i quattro, e partecipa non ostante degli utili del giuoco"⁹⁵; analogamente nel dizionario dell'Arrighi la locuzione "*Mi son gentilomm*", come termine di gioco, di uso popolare, è tradotta con "Io sto da canto al gioco"⁹⁶. Il significato non va cercato nel gergo: Biondelli spiega infatti *gentiluomo* con 'ignorante'⁹⁷, ma l'accezione tecnica trovata nel Cherubini è sicuramente la più opportuna. Il *gentiluomo* in questione è un giovane adolescente di nome *Fanfirla*. Ancora una volta all'interno del romanzo è presente una glossa: "Fanfirla in gergo vuol dir tabacchiera, chè, essendo stato l'oggetto del suo primo furto, glien'era restato per gloriosa memoria il soprannome". A conferma, sia il Biondelli sia il Cherubini sciolgono l'antroponimo *Fanfirla* con 'tabacchiera'⁹⁸. Arrighi pone in corsivo anche le interiezioni di due giocatori (uno dei quali è Lisandro): *accidenti* e *figliol d'una negra*. Quest'ultima locuzione è registrata da Cherubini alla voce *nègra* (nera) come esclamazione equivalente a 'poffarabacco' e simili⁹⁹. Per quanto riguarda la prima imprecazione, invece, si tratta di una forma attestata dal Tommaseo-Bellini e dal Rigutini-Fanfani, usata in senso assoluto come "imprecazione, e anco interiezione volgarissima per esprimere o per affettare meraviglia"¹⁰⁰, "interiezione volgare di stizza"¹⁰¹. Allo stesso lemma nella novella

⁹⁵ CHERUBINI, vol. II, p. 210.

⁹⁶ ARRIGHI, p. 276.

⁹⁷ BIONDELLI, p. 63. Anche Farinelli dà *ignorante*, *gonzo* (cfr. G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 54).

⁹⁸ BIONDELLI, p. 60 e CHERUBINI, vol. IV, p. 546. Si ricavano ulteriori informazioni in FERRERO, alla voce *fànfer*: "Tabacco, in particolare di contrabbando. Dall'antico ital[iano] *fanfaro*, cosa di poco conto" (cfr. FERRERO, p. 131; la voce è segnalata come tutt'ora in uso).

⁹⁹ CHERUBINI, vol. III, p. 169 (dal milanese "*Oh fiæul d'ona negra!*").

¹⁰⁰ TOMMASEO-BELLINI, alla voce *accidente*.

¹⁰¹ RIGUTINI-FANFANI, p. 19.

verghiana si riconduce l'appellativo che l'Orbo regala alla Barberina, la sorella di Tonino che aveva minacciato i compagni dell'osteria dei Buoni Amici per tenerli lontano da casa e salvaguardare così il fratello da nuove malefatte: la ragazza è definita "un accidente", un grande e sciagurato fastidio, con locuzione esistente in ambito dialettale, come segnala Arrighi stesso nel suo dizionario¹⁰², ma anche documentata, in senso figurato, nella lingua parlata registrata dal Rigutini-Fanfani¹⁰³.

Il gioco della morra era un divertimento tipico delle taverne lombarde: anche nell'*Osteria dei "Buoni Amici"* è citato, nella sua forma scempia milanese "mora"¹⁰⁴, sicuramente elemento coloristico meno centrale all'interno della vicenda e piuttosto complemento alla ricostruzione dell'ambientazione socioculturale, insieme alla "briscola" e alla "zecchinetta", giochi di carte diffusi entrambi nel milanese, come attestato dall'attento dizionario dell'Arrighi (*zecchinetta* è la variante dialettale di *zecchinella*). Negli autografi e nella redazione in rivista della novella la "zecchinetta" era invece sostituita dal "trentuno", altro gioco di carte conosciuto in area lombarda¹⁰⁵. Noto tra gli avventori delle osterie meneghine ma praticato sostanzialmente in tutta la penisola, il gioco della "mora" viene menzionato anche nel tredicesimo capitolo dei *Malavoglia*, anche in questo caso insieme alla "briscola"¹⁰⁶, a proposito dell'osteria del paese assiduamente frequentata dal giovane e insofferente nipote 'Ntoni¹⁰⁷.

La terza e ultima scena del capitolo del romanzo arrighiano rappresenta il litigio tra Fanfirla, ragazzo iniziato alla malavita, e Pendlina, giovane già avviata all'ambiente della prostituzione, un litigio al quale assistono anche "tre donne vestite da *lapoff*" presenti nel locale.

¹⁰² Cfr. ARRIGHI, p. 3: "'L'è òn accident d'òn omm o d'òna donna o d'òn fiæu": "È un accidente d'uomo, di donna, di ragazzo". Cfr. anche CHERUBINI, vol. I, p. 3, che traduce il milanese *acidént* con 'demonio'.

¹⁰³ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 19: "di Persona, e specialmente di donna brutta o cattiva".

¹⁰⁴ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 137: "Si fa in due alzando le dita d'una delle mani, chiamando il numero e cercando d'apporsi che numero sieno per alzare fra tutti e due".

¹⁰⁵ Cfr. ARRIGHI, p. 69, p. 779 e p. 818. Cfr. inoltre G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 66.

¹⁰⁶ Variante soprascritta e preferita a "tres[ette]", gioco di carte di probabile origine napoletana.

¹⁰⁷ Cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 267.

La parola *lapoff* identifica, come *vecchia bacucca*, una maschera di carnevale: “Maschera vestita a un dipresso come il Pulcinella, che fa mille scherzi e scede e smorfie, porta un certo suo cappelluccio mencio più che uno straccio, e vi si fa incontro vociando *Laa-pouff*”¹⁰⁸; Cherubini rimanda alla voce *póff*, sinonimo di *lapóff*, dove *pòff* è chiaramente un’onomatopea: “Voce imitante il suono dello scoppio d’una vescica o d’altro corpo molle che lasci scappar aria o che le ceda”¹⁰⁹. Fanfirla, annoiato dal gioco, nota che Pendolina sta fissando con sguardo ammiccante un pompiere che aspetta il conto al banco dell’osteria; allora, in preda alla gelosia, si altera e inizia a insultare pesantemente la giovane: Pendolina è definita “figlia di baldracca”, ossia figlia di una prostituta¹¹⁰, “scappata dalle forche”, “malnata”, “strega”, “sgualdrina”, e ancora “infame”, “strega”, “assassina”¹¹¹. La giovane risponde alle provocazioni in modo analogo: Fanfirla è definito “pover’uomo” (nella seconda edizione “povero cittolo”)¹¹², “carogna di un figlio di puttana” (aggiunto nella seconda edizione)¹¹³. *Citto* è un sostantivo maschile in uso nel toscano rustico, voce di formazione espressiva e vezzeggiativa che sta per ‘bambino’, ‘ragazzo’ (*cittolo* è una forma

¹⁰⁸ CHERUBINI, vol. II, p. 339.

¹⁰⁹ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 369. Arrighi segnala *lapóff* come voce in disuso (cfr. ARRIGHI, p. 365) e rimanda invece a *Pierò*; alla voce *Pierò* si legge: “(D[al] Fr[ancesese]) Maschera moderna [P[arola] N[uova]]” (ARRIGHI, p. 533; nella tavola delle abbreviazioni la sigla P.N. è sciolta con “Parola nuova, vale a dire tutte le voci che non si trovano nel Cherubini o nel Banfi, o che assunsero un significato novo nelle frasi e ne’ modi di dire, in questi ultimi cinquant’anni”, ARRIGHI, p. X).

¹¹⁰ Cfr. TOMMASEO-BELLINI e RIGUTINI-FANFANI, alla voce *baldracca*. Il TOMMASEO-BELLINI suggerisce la derivazione “da *Baldracco*, confusa con *Babilonia*, ne’ libri sacri detta per Meretrice e Luogo impuro”, e ricorda l’antica contrada fiorentina di Baldracca, sede dell’osteria omonima e luogo di prostituzione.

¹¹¹ Nell’edizione del 1880 la lunga elencazione aggettivale suggerisce un rapido autocommento che rende chiara la propria predilezione in termini di orientamento letterario: “e di simili improprietà ne infilzò un’altra mezza dozzina ch’io per quanto amico del *verismo* in arte tralascierò come noiosi” (STI, p. 283).

¹¹² Cfr. STI, p. 283.

¹¹³ Cfr. *ibidem*. Queste due lezioni della seconda edizione rendono il tono di Pendolina decisamente più aggressivo e canzonatorio.

diminutiva)¹¹⁴. Fanfirla inizialmente si rivolge a Pendolina dicendole di stare in campana¹¹⁵, altrimenti le scaccerà le mosche: *scacciare le mosche* (locuzione riproposta poco oltre, sulla bocca di Lisandro, nella variante milanese italianizzata *fare giù le mosche*) è un'espressione di uso gergale che Cherubini alla voce *fa-giù i mosch* (contrassegnata come forma in uso nel linguaggio comune del popolo e delle persone civili) spiega con "Frustare"¹¹⁶, mentre Arrighi chiosa la voce *fà giù i mosch* con "battere uno, picchiare", con il senso che corrisponde esattamente a quello richiesto dal contesto¹¹⁷. Nell'edizione del 1880 la locuzione *far giù le mosche* è sostituita con *far giù la polvere*¹¹⁸: sia in Cherubini¹¹⁹ che in Arrighi¹²⁰ *fà giù la polver* è glossato con il verbo 'spolverare', da intendere quindi come "Battere, Bastonare, Percuotere"¹²¹, e non si hanno invece attestazioni di uso gergale. L'ulteriore minaccia di Fanfirla è *suonare la solfa*. L'accezione gergale in questo caso non è adatta al contesto¹²². Sicuramente più calzante invece il significato offerto dal dizionario Tommaseo-Bellini, che alla voce *solfa* spiega la locuzione 'cantare la solfa a qualcuno', citando Benedetto Varchi, con il senso opportuno: "*Dare una sbrigliata, ovvero sbrighatura, è dare alcuna buona riprensione ad alcuno per raffrenarlo*"¹²³. Il pompiere ammirato da Pendolina viene chiamato *guerrier d'acqua* (due volte, da Fanfirla) e *capo d'oro* (una volta, da Lisandro): *guerrier d'acqua* è evidentemente una metafora per

¹¹⁴ Cfr. TOMMASEO-BELLINI, oltre a G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 53.

¹¹⁵ Per questa locuzione si veda l'analisi già condotta.

¹¹⁶ CHERUBINI, vol. IV, p. 546.

¹¹⁷ ARRIGHI, p. 221. Ferrero cita Cherubini ed esplicita il senso letterale dell'espressione dialettale: "'far andar via le mosche' dal cavallo" (Cfr. FERRERO, p. 225).

¹¹⁸ Cfr. *STI*, p. 285.

¹¹⁹ CHERUBINI, vol. II, p. 77.

¹²⁰ ARRIGHI, p. 221.

¹²¹ Cfr. TOMMASEO-BELLINI.

¹²² In FERRERO alla voce *solfa* si legge: "*Spia; vénder i solfanéi, far la spia (Parma): mascheramenti del parmigiano comune far la solfa, "soffiare, fare la spia a un superiore", a sua volta ricavato dal musicale sòlfa*" (FERRERO, p. 328).

¹²³ Cfr. anche B. Baita, *Voci gergali nella prosa narrativa di Cletto Arrighi*, cit., p. 66. Attualmente il termine *suonare*, in accezione familiare, significa picchiare qualcuno insistentemente e con una certa violenza.

'pompieri'¹²⁴, così come *capo d'oro*, con allusione all'elmo metallico e luccicante¹²⁵ (come conferma il dizionario compilato da Arrighi)¹²⁶. Durante la lite, Fanfirla ordina a Pendolina di non voltare il *luminoso* verso il pompiere. *Luminoso* appartiene ancora al lessico gergale ed è un lemma che può essere tradotto con due differenti significati, 'occhio' oppure 'giorno' (il primo è quello evidentemente richiesto dal contesto)¹²⁷. Nel finale del capitolo il diverbio tra i due giovani degenera in poco tempo. Pendolina provoca Fanfirla¹²⁸ e, non appena il pompiere esce dall'osteria, ne paga miseramente le conseguenze. Infine, fiero del proprio comportamento, il ragazzo ritorna nel gruppo di giocatori di morra, mentre Lisandro chiude definitivamente la scena infondendo la propria morale spicciola e volgare: "L'amore [...] viene cogli sgrugni¹²⁹. L'amorosa è come un can barbone¹³⁰; quante più gliene dai, tanto più ti lecca le mani".

3. Spunti onomastici

L'onomastica rappresenta una categoria linguistica dentro la quale entrambi gli scrittori Arrighi e Verga lavorano con molta attenzione per

¹²⁴ Cfr. anche G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 54. Il sintagma, forse risultato di una creazione originale, non sembrerebbe attestato da nessuno dei dizionari consultati.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Cfr. ARRIGHI, p. 150, alla voce *coo* (capo): "*Coo d'or*: Pompieri". In uno dei due luoghi dove compare, la lezione *guerrier d'acqua* viene sostituita nella seconda edizione con *capo d'oro* (cfr. STI, p. 283), con l'intenzione di dare più colore e varietà alla lingua di Fanfirla.

¹²⁷ Cfr. BIONDELLI, p. 66 e CHERUBINI, vol. IV, p. 546 (alla voce *luminos* del glossario). Ferrero rimanda al furbesco milanese di Cherubini (cfr. la voce *lume* in FERRERO, p. 199), mentre Farinelli scioglie completamente il significato ricorrendo alla metonimia: *sguardo*, *volto* (G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 54).

¹²⁸ Le parole della giovane restano impresse nel pensiero di Fanfirla, ferito nel suo orgoglio, e ritornano continuamente nelle sue battute di dialogo, iterate e ossessivamente martellanti, generando un effetto di enfasi crescente: " – Ma pròvati un po', se sei da tanto; pròvati un po'... – Ch'io mi provi [...] vedrai se mi provo [...] Ah! [...] vedrai se mi provo, vedrai [...] vedrai se mi provo".

¹²⁹ Cfr. ARRIGHI, p. 684 (milanese *sgrugn*) e RIGUTINI-FANFANI ("Colpo dato nel viso colla mano serrata").

¹³⁰ Cfr. ARRIGHI, p. 89 (milanese *can barbin*).

restituire al proprio lettore un colore locale autentico. Nell'undicesimo capitolo de *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*, mentre gli scapigliati si dirigono all'osteria della Foppa, il dialogo si sviluppa con la richiesta da parte di Emilio di chiarire l'identità degli *apostoli* del gruppo: allora Lisandro elenca, tra gli altri, lo *Spadon dei dodici*, il Disma e il Michele con le loro *smilze*, il Gabiola. *Spadon dei dodici* è un antroponimo gergale che sta per *san Paolo*, e quindi nel contesto si riferisce al personaggio Paolino: si tratta di una metafora legata al fatto che tradizionalmente nell'iconografia sacra san Paolo veniva raffigurato con una spada, causa del suo martirio ma soprattutto simbolo della forza della parola di Dio¹³¹. Cherubini riporta la voce furbesca milanese *Spadon di dodes* glossandola con "San Paolo"¹³², mentre Arrighi stesso nel capitolo seguente del romanzo scrive: "Lo Spadon dei dodici – bizzarra metafora di S. Paolo"¹³³. Anche *Disma* è un soprannome gergale (con l'uso regionale dell'articolo che precede il nome proprio): Cherubini alla voce *Disma* del suo glossario rimanda a *San Disma*, cioè "Il buon ladrone"¹³⁴. Non casualmente l'area semantica del sacro diventa dominante quando i riferimenti sono indirizzati al gruppo di scapigliati, come a voler segnalare che il legame che li unisce ha qualcosa di profondo e misterioso, non accessibile a tutti, esattamente come il linguaggio da loro condiviso. Le *smilze* sono le 'amanti', come testimoniano Biondelli¹³⁵ e Cherubini.¹³⁶ Infine si ha il soprannome *Gabiola*, che sia Biondelli che

¹³¹ La spada dello Spirito, come affermato nella lettera agli Efesini, 6, 17. Cfr. anche G. Farinelli, *Introduzione*, cit., pp. 53-54.

¹³² CHERUBINI, vol. IV, p. 547.

¹³³ *Red*, p. 213.

¹³⁴ CHERUBINI, vol. IV, p. 546. Spiega Baita: "l'ascendenza dello scioglimento della voce è evangelica (seppur tratta dagli Apocrifi). Disma, infatti, secondo il Vangelo di Nicodemo (cfr. IX, 5; X, 2), sarebbe il nome del buon ladrone, convertito sulla croce e santificato, poi, per il suo pentimento" (B. Baita, *Voci gergali nella prosa narrativa di Cletto Arrighi*, cit., p. 67). Anche Ferrero alla voce *disma*: "Ladro, a Milano, dal nome del buon ladrone convertito sulla croce. Modo ottocentesco, in disuso" (FERRERO, p. 121).

¹³⁵ BIONDELLI, p. 76.

¹³⁶ CHERUBINI, vol. IV, p. 547. Cherubini aggiunge anche la glossa *ganza*: *ganzo* significa "Grimaldello, nel senso di "amico, amante" di cui ci si può fidare" (FERRERO, p. 157). "Nel significato popolare di persona furba, svelta, "forte", *ganzo* ha conosciuto dagli

Cherubini¹³⁷ rendono con 'compagnia': verosimilmente Arrighi voleva alludere al carattere del personaggio attraverso una sorta di sineddoche, dal momento che era talmente normale ritrovare lo scapigliato all'interno del gruppo di amici che nominare lui significava inconsapevolmente nominare l'intero gruppo.

Anche i personaggi dell'*Osteria dei "Buoni Amici"* portano nomi particolarmente eloquenti che riflettono le loro peculiarità. Si trova così il *Basletta*, antroponimo milanese legato all'aspetto fisico del personaggio: "Mento allungato e un po' arricciato"¹³⁸; oppure il *Gaina* (evidenziato in carattere corsivo) proprietario di un'osteria, sostantivo che significa 'sbornia' ed è riconducibile al milanese aggettivo *gainatt*, ossia 'ubriacone'¹³⁹; vi sono poi l'*Orbo*, dalla forma dialettale *òrb*¹⁴⁰, e la *Lippa*, "una bruna alta appena così", che prende il nome dalla corta assicella appuntita che era usata nell'antico e popolare gioco omonimo¹⁴¹. Nei casi dell'*Orbo* e della *Lippa* si verifica una convergenza tra milanesismo e toscanismo: la voce *orbo*, come aggettivo e sostantivo, è presente infatti anche nei repertori lessicali del Rigutini-Fanfani ("Guercio, o Di vista corta") e del Tommaseo-Bellini ("Privo della vista, Cieco. [...]. An-

anni '70 una travolgente fortuna nei gerghi giovanili, dove è diventato una sorta di aggettivo universale per esprimere apprezzamento per una persona particolarmente simpatica e in gamba" (FERRERO, p. 157). In FERRERO alla voce *smilzo* si legge: "Lo stiletto affilato, molto in uso nel secolo scorso" (come *ganzo*, dunque, ma in senso concreto); *smilza* invece (sottolemma di *smilzo*) è indicato, con rimando al Cherubini, come termine in uso nella Milano dell'Ottocento, che sta per *amante*, *ganza* (cfr. FERRERO, p. 325). Suppone invece Farinelli: "probabilmente *smilzo* coinvolge il significato di *persona da poco o da nulla*" (G. Farinelli, *Introduzione*, cit., p. 54).

¹³⁷ BIONDELLI, p. 62 e CHERUBINI, vol. IV, p. 546. Ferrero spiega *gabiòla* (sottolemma di *gabbia*) con: "banda, gruppo di amici o di complici, nella Milano del Settecento", con un rinvio al Cherubini (cfr. FERRERO, p. 153).

¹³⁸ CHERUBINI, vol. I, p. 78.

¹³⁹ Cfr. ARRIGHI, p. 266. Ma la prima traduzione del milanese *gainna* è 'gallina', e in realtà è probabile che Verga si riferisse almeno inizialmente a questa, se nel primo degli autografi che tramandano il testo la lezione "del *Gaina*" era soprascritta a "della Gallina" (cfr. G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 55).

¹⁴⁰ Cfr. CHERUBINI, vol. III, p. 217.

¹⁴¹ Cfr. ARRIGHI, p. 381 e CHERUBINI, vol. II, p. 385 (dove si riscontra l'accezione in senso figurato di *Lippa*, come persona che non ha "maggior giudizio di quel che abbia un fanciullo").

che Chi poco vede, o vede male¹⁴², mentre *Lippa* è una voce regionale e popolare toscana, probabilmente di origine infantile (“Giuoco fanciullesco che si fa con due bastoncini, l’uno lunghetto col quale il giuocatore batte; l’altro molto più corto e appuntato alle teste, il quale è chiamato *Lippa*”)¹⁴³. Il nomignolo *Orbo* è condiviso inoltre con il dialetto siciliano, nella sua forma con spirantizzazione *orvu* (“*Cieco, Orbo*”)¹⁴⁴, e ricorre anche nel *Mastro-don Gesualdo*, con il personaggio di Nanni l’Orbo.

Altri soprannomi, non così fortemente connotati in senso dialettale, sono invece *Marco il Nano* e la *Bionda*. Più tipicamente locale suona invece il nome della madre di Tonino, la sora Gnesa, dal milanese *Agnésa*, con apocope della lettera iniziale¹⁴⁵. Un ulteriore accorgimento verghiano che contribuisce a conferire al testo una sfumatura linguistica settentrionale è l’uso dell’articolo determinativo che precede i nomi propri, anche se nel complesso è un tratto che non compare in modo sistematico ed è parzialmente delocalizzato perché già individuabile, davanti ai nomi femminili, nei *Malavoglia* e nelle novelle di *Vita dei campi*¹⁴⁶. Analogamente, gli allocutivi *sor* e *sora* che precedono i nomi di persona conferiscono una patina regionale alla novella (da confrontare con i rispettivi appellativi milanesi *sciór* e *scióra*)¹⁴⁷, ma al tempo stesso sono attestazioni di forme linguistiche popolari panitaliane e originarie del toscano¹⁴⁸. Ancora a proposito degli allocutivi, si evidenzia infine nella mimesi del parlato l’uso di *caro* seguito dal pronome

¹⁴² Cfr. RIGUTINI-FANFANI (p. 1061) e TOMMASEO-BELLINI.

¹⁴³ Cfr. TOMMASEO-BELLINI, alla voce *Lippa*.

¹⁴⁴ Cfr. S. Macaluso Storaci, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Tipografia di Andrea Norcia, Siracusa 1875, p. 219.

¹⁴⁵ Cfr. CHERUBINI, vol. I, p. 9. Si vedano a questo proposito alcune incertezze grafiche attestate sugli autografi (G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 60).

¹⁴⁶ Cfr. G. Alfieri, *La sora e la comare: “scene popolari” verghiane tra Vizzini e Milano*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 2007, p. 117.

¹⁴⁷ Cfr. CHERUBINI, vol. IV, pp. 154-155.

¹⁴⁸ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 1469, alla voce *sór*: “Accorciativo popolare di Signore, quando si nomina la persona: [...]. E il femminile si dice *Sora*: [...]”. Si veda inoltre G. Alfieri, *Verga*, cit., p. 276.

personale di terza persona, un attributo ancora connotato regionalmente nell'Ottocento ma attestato anche dal Tommaseo-Bellini¹⁴⁹. Così la Selvaggia corteggiata da Tonino durante il veglione: “– Mi lasci andare, caro lei, in parola d'onore”; e il padrone del caffè dove lavora il fratello di Tonino, che si rifiuta perentoriamente di assumere una persona che lui considera un malvivente: “– Caro lei, è impossibile. Nel mio mestiere è un affare serio”. In un singolo luogo gli autografi della novella attestano anche una forma più ambigua, “sora lei”, risultato della probabile incertezza dell'autore e frutto della commistione tra le due forme *sora* e *cara lei*¹⁵⁰.

4. Tratti dell'oralità popolare

Anche la sintassi dell'*Osteria dei "Buoni Amici"* conferma che “la misura espressiva raggiunta da Verga in questa fase aurea della sua attività è un italiano regionalizzato interscambiabile, con qualche ritocco sovrastrutturale”, che mira soprattutto a riflettere il carattere popolare dei personaggi che rappresenta¹⁵¹. Tornano nella novella

¹⁴⁹ Cfr.: L. Serianni, *Il secondo Ottocento. Dall'Unità alla prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 1990, p. 158; CHERUBINI, vol. I, p. 230, dove l'espressione dialettale “Caro ti!” è spiegata come “Inter.[iezione] eccitativa usata anche per amara ironia”; TOMMASEO-BELLINI, alla voce *caro*: “*Caro voi*, modo di preghiera più o meno affettuosa, ma può, come tutte le parole d'affetto o di stima, torcersi al contrario”. Si veda anche G. Alfieri, *La sora e la comare*, cit., p. 119.

¹⁵⁰ Cfr. G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 54.

¹⁵¹ Cfr. G. Alfieri, *Verga*, cit., p. 277. Glauco Sanga fa risalire la formazione di un “italiano popolare unitario” alla seconda metà dell'Ottocento: “Nell'Ottocento con la formazione dello stato unitario, l'istituzione del servizio militare obbligatorio, la scolarizzazione, la diffusione dei movimenti politici e sindacali e della stampa, prendono avvio i grandi processi socio-culturali il cui intreccio porterà all'unificazione linguistica italiana e alla formazione dell'italiano popolare unitario; processi solo apparentemente disomogenei, in realtà mossi dalle medesime cause socio-economiche: l'industrializzazione, lo sviluppo del capitalismo e la formazione della classe operaia”. Terminato l'isolamento delle classi rurali, la società industriale sviluppa “nuovi bisogni linguistici” che creano un diverso “registro linguistico nazionale”: “L'italiano popolare ha come punto di riferimento l'italiano letterario della norma scritta, lingua a cui tende, come modello, il parlante, e ha come base di partenza i vecchi usi dialettali e gergali”. Nel primo Novecento a questo processo si aggiunge l'importanza della prima Guerra Mondiale, fondamentale momento in cui i contadini superano il loro particolarismo

milanese alcuni tratti linguistici che avevano caratterizzato la produzione siciliana e la mimesi dell'oralità meridionale, e che possono essere considerati anche come tratti morfosintattici dell'uso medio¹⁵². Oltre allo stilema del discorso diretto foderato, già segnalato in apertura del presente saggio, si osserveranno quindi il frequente uso del *che* polivalente con valore consecutivo o causale, del quale si trascrivono alcuni dei numerosi esempi: “ – S’ha da andare al Carcano? – che c’era veglione quella sera”, “E l’Orbo fu appena in tempo di buttar via la chiave con cui Tonino aveva rotto il capo a quell’altro, che il ragazzo, pallido come un morto, non sapeva da che parte scappare, [...]”, “Marco il Nano in quei giorni aveva fatto un negozio, che arrivava sempre colle tasche piene, e gli altri ne parlavano sottovoce fra di loro”, “[...], e come non bastasse, alle volte, si tirava dietro anche la Bionda, magra e allampinata, che ci volevano gli spintoni per risolverla ad entrare, e si mangiava i piatti cogli occhi”, “Spesso erano insieme, lui, l’Orbo e Marco il Nano colla Bionda, briachi tutti e quattro, che ogni volta allungavano le manacce e Tonino avrebbe fatto un omicidio”; la dislocazione a sinistra di un sintagma con relativa iterazione pronominale: “Lui, per

dialettale e si confrontano direttamente con l’uso linguistico scritto (cfr. G. Sanga, *Dialettologia lombarda. Lingue e culture popolari*, Università di Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura, Pavia 1984, pp. 169-173). Sul concetto di *italiano popolare* cfr. anche T. De Mauro, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Laterza, Bari 1970, pp. 105-109 e pp. 118-126 (dove si rileva il ruolo chiave del cinema e della televisione nel secondo dopoguerra), e F. Bruni, *L’italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, UTET, Torino 1984, pp. 205-213. Paolo D’Achille riprende il discorso su questo argomento in prospettiva diacronica, sottolineando “il “carattere tendenzialmente pancronico” dell’italiano popolare”, che troverebbe però la sua nascita almeno nel Cinquecento, quando i modelli sovraregionali vengono avvertiti dai semicolti “in seguito sia alle mutate condizioni sociali della penisola, sia all’interesse per l’alfabetizzazione delle classi popolari da parte della Chiesa post-tridentina, sia, infine, alla costituzione di una norma esplicita, diffusa, almeno tendenzialmente, a tutti i livelli di istruzione”; inoltre, “[...] dal punto di vista diacronico, l’italiano popolare ha subito, con particolare accelerazione nell’ultimo secolo, come risultato di una maggiore penetrazione dell’italiano nelle classi popolari, un processo di progressiva “standardizzazione”, che differenzia sensibilmente le manifestazioni contemporanee da quelle più antiche” (cfr. P. D’Achille, *L’italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Einaudi, Torino 1994, vol. II (*Scritto e parlato*), pp. 45-52).

¹⁵² Cfr. G. Alfieri, *La sora e la comare*, cit., pp. 136 e sgg.

mostrare che era in sensi, non l'avrebbero tenuto in quattro", "Ai parenti andarono a dirglielo il giorno dopo, [...]"; alcuni casi di anacoluti: "L'Orbo non gliene importava, perché s'era guadagnata la giornata a briscola", "Lei pure gli seccava d'averlo sempre attaccato alle sottane, [...]"; reduplicazioni pronominali con effetto di ridondanza: "All'Orbo, che lo stuzzicava più davvicino, gli diede una gomitata che quasi lo faceva ruzzolare nel fossato", "Tonino giurava che a lui gli bastava l'animo di pestargli il muso come i gatti, a sua sorella"; un sintagma ellittico con sintassi marcata: "È che ci vogliono capitali"; la congiunzione *come* che introduce una proposizione temporale: "[...], e come incontravano delle maschere gli gridavano dietro delle porcherie"¹⁵³.

Per quanto riguarda la fraseologia, vi sono nella novella verghiana alcuni idiomatismi comuni al dialetto siciliano e al dialetto milanese, attraverso i quali emerge il carattere popolare della lingua¹⁵⁴: due locuzioni come *essere in sensi* ("Lui, per mostrare che era in sensi, non l'avrebbero tenuto in quattro") e *fare uno sproposito* ("[Il sor Mattia] Per non lasciarsi andare a qualche sproposito se ne tornò in via della Signora") sono attestate dal vocabolario del Cherubini ma hanno anche alcune occorrenze nei *Malavoglia*¹⁵⁵. Analogamente, ritorna nell'*Osteria dei Buoni Amici* l'espressività contenuta nell'idiomatismo figurato di un'opera del verismo siciliano come *Cavalleria rusticana*: "Tonino, che gli bruciava il sangue dal bere e dalla gelosia, [...]"¹⁵⁶. Così la locuzione che connota l'inquietudine morale della Lippa, "col diavolo in corpo", usata ugualmente nei *Malavoglia*¹⁵⁷. Sull'uso colloquiale interregionale

¹⁵³ Cfr. G. Alfieri, *Verga*, cit., p. 273.

¹⁵⁴ Cfr. G. Alfieri, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno nessuno centomila*, a cura di Gianna Marcato, CLEUP, Padova, 2017, pp. 311-316.

¹⁵⁵ Cfr.: CHERUBINI, vol. IV, p. 191, alla voce *sentór*, e p. 287, alla voce *spropòsit*: "Vess in sentor o in sò sentor. Essere in buon senso, in sè", "Di o Fa on sproposit. Dire, Fare, Commettere uno sproposito"; G. Verga, *I Malavoglia*, cit., pp. 189, 257, 291, pp. 115 e 407.

¹⁵⁶ Cfr. G. Alfieri, *Dialetto e dialetti in Verga*, cit., p. 312.

¹⁵⁷ Cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 45 (con variante *diavolo in poppa*), p. 109, p. 207 (apparato critico). In questo senso è opportuno evidenziare come nell'intera raccolta di

della lingua si veda per esempio anche il personaggio di Tonino che vorrebbe andare a conquistare l'Assunta "in barba al turco"¹⁵⁸ e viene invece canzonato dagli amici che lo accusano di stare "sotto le gonnelle di sua sorella"¹⁵⁹; oppure il padre, sor Mattia, che "ancora male in gambe"¹⁶⁰ corre a San Fedele per incontrare il maresciallo dopo la bravata del figlio, diventato ormai un peso per la famiglia: "– Ero buono soltanto quando portavo a casa i denari delle mance!"¹⁶¹; e infine Marco il Nano, "un uccello sul ramo"¹⁶² che si è allontanato dalla compagnia dell'osteria dei Buoni Amici da quando l'oste non accetta più mancati pagamenti.

Il toscanism, "autentico *passé par tout* nella scrittura verghiana anche matura", "elemento di conguaglio interdialettale, e garanzia della vena popolaresca dei testi", serve a realizzare uno stile colloquiale capace di amalgamare sapientemente "tratti interdialettali in un

novelle *Per le vie* "il dialetto milanese affiora, come il siciliano nei testi rustici, solo in tratti di superficie, [...], mentre ai livelli più profondi e sostanziali si produce un'etnificazione milanese, i cui ingredienti si rivelano gli stessi degli ambienti siciliani" (cfr. G. Alfieri, *Dialetto e dialetti in Verga*, cit., pp. 313 e sgg.)

¹⁵⁸ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, pp. 188-189, alla voce *barba*: "Alla barba, o In barba vale A dispetto, Ad onta", oltre a CHERUBINI, vol. I, p. 69, alla voce *bàrba*: "Farla in barba o alla barba, cioè in onta, o in ischerno o a mal grado d'alcuno", e A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel editore 1868, p. 1075, alla voce *varva*: "A LA VARVA MIA, TUA, SUA, a malgrado o a dispetto mio, tuo, suo: *alla barba mia, tua, sua*".

¹⁵⁹ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 736, alla voce *gonnèlla*: "Di una ragazza o di un giovanotto che sta sempre in casa, ed è amosissimo della mamma, suol dirsi che *sta sempre attaccato alla gonnèlla della mamma*. Di chi è novizio del mondo, e mai non è uscito per addietro da casa sua, suol dirsi che è *uscito ora di sotto la gonnèlla della mamma*".

¹⁶⁰ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, pp. 704-705, alla voce *gamba*: "Stare, o Sentirsi bene o male in gamba o in gambe, Essere, o Sentirsi gagliardo, forte, oppure debole e fiacco".

¹⁶¹ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 251, alla voce *buòno*: "Detto di persona, vale Atto, Capace a una cosa, al proprio ufficio, Valente, Esperto".

¹⁶² Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 1593, alla voce *uccèllo*: "Essere come l'uccello sulla frasca, Essere in una condizione incerta e senza sapere quel che avverrà", ma anche CHERUBINI, vol. IV, p. 465, alla voce *usèll*: "Vess on usèll de l'ari. *Essere uccello sulla frasca* o *Essere come uccello sulla frasca* [...]. *Non aver terra ferma. Viver ramingo. Ramingare. Non aver tetto, essere senza casa, non aver piede fermo*", e A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 17, alla voce *aceddu*: "STARI COMU L'ACEDDU 'NTA LA RAMA: *star in ponte*, in sospenso".

parlato trasversalmente ‘popolare’¹⁶³. Nell’*Osteria dei “Buoni Amici”* la lingua parlata popolare si manifesta anche attraverso numerose tessere lessicali, come i già citati “leticava” e “babbo”, oppure gli aggettivi “pettoruto” e “briachi”¹⁶⁴, i verbi “aveva accoppato”, “chetarsi”, “bazzicare”, “papparsi”, “lasciarsi infinocchiare”¹⁶⁵, i sostantivi “sbirri”, “porcherie”, “imbriacatura”¹⁶⁶, nonché la formula di raccomandazione

¹⁶³ Cfr. G. Alfieri, *Dialetto e dialetti in Verga*, cit., pp. 307-308, p. 315. A proposito del legame tra italiano popolare e lingua parlata, si veda lo studio di D’Achille già citato, dove viene anche evidenziata l’affinità tra italiano popolare e italiano regionale (entrambi nascono dall’incontro tra italiano e dialetto), definendo “l’italiano popolare come una varietà diastratica dell’italiano regionale” (cfr. P. D’Achille, *L’italiano dei semicolti*, cit., pp. 45-52). Gaetano Berruto con il concetto di *italiano popolare* indica invece “una varietà geografica, spaziale o diatopica che dir si voglia”, mentre con *italiano regionale* “una varietà sociale propriamente detta, o socioletto o varietà diastratica” (cfr. G. Berruto, *Nota su italiano regionale e italiano popolare*, in *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pacini, Pisa 1983, vol. I, p. 486). Molti tratti morfo-sintattici e lessicali dell’italiano popolare esaminati nella novella verghiana e condivisi con la lingua parlata (come *che* polivalente, sintassi segmentata e fenomeni di topicalizzazione, anacoluto, *ci* attualizzante, reduplicazione pronominale, dialettismi e predilezione per referenti concreti) sono presentati da Berruto in *L’italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in “*Vox Romanica*”, 42 (1983), pp. 45-65 e *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, in *Introduzione all’italiano contemporaneo*, a cura di A. Sobrero, Laterza, Roma-Bari 1993, vol. II, pp. 58-68. Per quanto riguarda gli elementi caratteristici dell’italiano regionale, invece, Tullio Telmon elenca alcuni tratti morfosintattici ancora riscontrabili nel testo verghiano, come uso pleonastico pronominale (settentrionale), uso generico delle particelle clitiche (plurigenetico ma originariamente centrale), proposizione negativa costruita con avverbio *mica* postverbale (settentrionale e lombardo), *si* impersonale come pronomi soggetto di prima persona plurale (toscano e umbro), articolo determinativo che precede antroponomi personali femminili (settentrionale, toscano e umbro) e maschili (lombardo). Cfr. T. Telmon, *Varietà regionali*, in *Introduzione all’italiano contemporaneo*, a cura di A. Sobrero, Laterza, Roma-Bari 1993, vol. II, pp. 119-128.

¹⁶⁴ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 1150 (in senso figurato, “Orgoglioso”) e p. 239 (“Alterato dal vino, Ubriaco”).

¹⁶⁵ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 23 (“Propriam.[ente] Uccidere alcuno con percossa data nel capo; ma usasi semplicemente per Uccidere”), p. 344 (“Cessar di parlare, Tacersi”), p. 201 (“Praticare, Usare spesso in un luogo”), p. 1095 (“Mangiare smoderatamente e ingordamente [...] E con la particella pronominale aggiunge efficacia [...] *Pappare* si dice anche per far guadagno, spesso illecito”), p. 819 (“Dare ad intendere una cosa a qualcuno col fine d’ingannarlo o farsene giuoco; ma è voce del linguaggio famil.[iare]”).

¹⁶⁶ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 1381 (“Lo stesso, ma più popolare, che Birro”), p. 1185 (“Dire delle porcherie, Dire delle parole oscene”), p. 776 (“Effetto dell’imbriacarsi, e Stato di chi è ubriaco”).

“Bada bene”¹⁶⁷. A questo sommario elenco si aggiungano ulteriori inesti riconducibili al color locale della sfera lombarda e milanese, in parte condivisi con la lingua popolare toscana, oltre che siciliana: si potranno ricordare per esempio la “baracca” nella quale abita la famiglia di Tonino¹⁶⁸, oppure il “caldaro per le bruciate” che il giovane accende in casa (una lezione alla quale non si arriva immediatamente ma passando attraverso la forma non connotata in senso regionale “braciere”)¹⁶⁹; ma anche un verbo come “chiappare”, modellato sul milanese *ciappà*, nel suo significato di ‘catturare’, ‘far prigioniero’¹⁷⁰.

Alcune costruzioni sintattiche ricalcano il modello toscano di uso pronominale impersonale che precede il predicato. Si legge un esempio nella primissima battuta di Tonino, che, dopo aver offerto cibo e bevande all’osteria dei Buoni Amici, ingenuamente orgoglioso, propone ai suoi compagni un proseguimento della serata al veglione del teatro: “ – S’ha da andare al Carcano?”; oppure nell’esclamazione del padre di Tonino, sor Mattia, in preda all’ira per la sciaguratezza del figlio: “ – [...]! non vedi come si lavora noi, tua mamma, tua sorella e Ambrogio?”, e nel

¹⁶⁷ Cfr. RIGUTINI-FANFANI, p. 178 (“*Bada, Bada bene, Badiamo bene*, per modi di avvertimento”).

¹⁶⁸ Cfr. CHERUBINI, vol. I, p. 68, alla voce *Baràcca*: “Diciamo d’ogni roba sconnessa, scompaginata, malassetta, che pende a rovina. Per es. Ona baracca d’ona cà. *Una topinaja. Una casaccia*”. Cfr. inoltre RIGUTINI-FANFANI, p. 188 (“Stanza o Casa di legno, o di tela, o simili, per istar al coperto, farvi bottega, ripararvi soldati ec.”) e A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 113, alla voce *barracca* (“Stanza di legno, tela o simili per qualunque uso”).

¹⁶⁹ Cfr. ARRIGHI, p. 83: si tratta del *caldàr* milanese, del ‘caldaio’, ossia della pentola, del paiolo. Le “bruciate” sono invece le castagne cotte sul fuoco (cfr. TOMMASEO-BELLINI, alla voce *bruciata*). Per la variante “braciere”: “caldaro” cfr. G. Verga, *Per le vie*, cit., p. 64. Altre forme lessicali evocatrici del color locale sono annotate anche da Gianfranco Contini, che sceglie di antologizzare la novella: “pezza” per ‘stoffa’, “rivoluzione” per ‘agitazione’, “girandolare” per ‘gironzolare’, “giovani” per ‘garzoni’ (cfr. G. Contini, *Letteratura dell’Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 160-167). Si vedano anche le note di commento alla novella in G. Verga, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Salerno, Roma 1980, vol. II, pp. 590-602.

¹⁷⁰ Cfr. CHERUBINI, vol. I, p. 282, nonché RIGUTINI-FANFANI, p. 18 (“Pigliare improvvisamente alcuno con inganno o con destrezza; anche più popolare di Chiappare”) e V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, cit., p. 35 (tra le varie accezioni della voce *acchiappàri* vi è “Catturare”).

seguinte discorso indiretto libero: “[...] si poteva aprir bottega anche loro”¹⁷¹. Diverso infine il caso del *ci* attualizzante in correlazione al verbo *avere*, un elemento fonomorfológico che si presenta come un tratto dell’oralità non connotato in senso regionale¹⁷², in questa novella sulla bocca della Selvaggia che rifiuta gli audaci corteggiamenti di Tonino: “ – [...]. Ci ho lì il mio ballerino che mi ha pagato il costume, quel turco che fa gli occhiacci”, e nel passo in cui si narra della diffusione della notizia della rissa notturna tra Tonino e il Magnocchi: “Fu l’Adele, la ragazza del barbiere che era venuta a vedere se ci avessero ancora due soldi di ravanelli rossi, per dopo tavola, e l’aveva sentita in bottega”.

5. Conclusioni

Pur nella comune ambientazione delle osterie meneghine e nel condiviso interesse nei confronti degli strati più bassi della società, la novella verghiana e il capitolo arrighiano tendono a distanziarsi quando si considerano le diverse intenzioni che creano la coloritura linguistica del testo. Al centro della scrittura verghiana vi è la volontà di conferire ai propri personaggi quel carattere di popolarità che già era stato fondamentale nella produzione siciliana: accanto ai lombardismi e alle tessere lessicali o alle locuzioni modellate sul dialetto milanese, frequenti soprattutto nei discorsi diretti e nei discorsi indiretti liberi, emergono alcuni tratti colloquiali tipici dell’uso medio che sono riconducibili alla sfera linguistica toscana e conferiscono una certa omogeneità al tessuto narrativo, rendendo al tempo stesso interregionale il profilo dei popolani (inseriti in un contesto tematico in cui non mancano i canonici valori e costumi della famiglia patriarcale, contrapposti alla morale delle osterie, nonché gli accesi sentimenti di orgoglio

¹⁷¹ Ancora nelle novelle di *Per le vie* si vedano, per esempio, i seguenti costrutti morfosintattici con varietà toscano-settentrionale: “l’è duro da roscare per i poveri diavoli [...]”, “L’è un divertimento a stare in crocchio a quell’ora [...]”, “Lì c’è dei signori che non sanno cosa fare del loro tempo e del loro denaro” (*In piazza della Scala*), “ – La ci casca! La casca!” e “ – La ci va! La ci va!” (*Al veglione*), “ – La sta bene, sora Mariettina?” (*Amore senza benda*).

¹⁷² Cfr. G. Alfieri, *Verga*, cit., p. 273.

e gelosia che animano i triangoli amorosi). Arrighi si preoccupa invece di creare alcune circostanze narrative, e nello specifico alcune interazioni dialogiche, per proporre al suo pubblico di lettori uno studio sul gergo milanese, quasi un'archivistica ricostruzione linguistica che punta a riprodurre la lingua furbesca della malavita attraverso una evidente consultazione dei repertori lessicali a sua disposizione, ricorrendo alle forme italianizzate. La consultazione delle fonti lessicografiche (verosimilmente stimolata dalla lettura di ulteriori fonti letterarie milanesi) si rivela importante anche nell'*Osteria dei "Buoni Amici"*, dove però l'autore si lascia condurre soprattutto dalla personale esperienza di soggiorno nella città ambrosiana e dalla propria capacità di assimilazione dei tratti salienti della parlata dialettale. Sottraendo spontaneità e realismo alla mimesi dell'oralità, nel capitolo de *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* dedicato all'osteria della Foppa il senso di appartenenza sociale dei milanesi cospiratori e degli avventori scapigliati si riflette quindi piuttosto nel vero e proprio gergo comunemente condiviso e inaccessibile a chi non appartiene alla loro cerchia, e non tanto nel registro colloquiale e in una più vivace forma di espressività che, transcendendo il color locale, caratterizza l'universale ceto popolare verghiano.